

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

26 prosinec 2008

Obsah

ÚVODEM | 3

DIVADLO A SLOVO NEBOLI SCÉNOLOGIE DRAMATU (1. ČÁST) JAROSLAV VOSTRÝ | 7

OBŘAD SLOVA V DÍLE JOSEFA TOPOLA TEREZA MAREČKOVÁ | 19

„NĚCO NÁS VĚCNĚ NUTÍ HRÁT NĚJAKÉ STARÉ DRAMA“. DIVADLO ŘEČI V DÍLE KARLA ŠIKTANCE
PETR HRUŠKA | 39

JAPONSKÝ TRADIČNÍ DŮM A PROBLEMATIKA SCÉNICKÉHO PROSTORU (NEJEN V JAPONSKU)
DENISA VOSTRÁ | 50

DVOJÍ POETIKA STŘEDOVĚKÝCH DIVADELNÍCH TEXTŮ JÓKJOKU ZDENKA ŠVARCOVÁ | 68

PŘÍBĚH V PERFORMANČNÍM UMĚNÍ ANEB SCÉNICKÁ VYPRAVĚČKA LAURIE ANDERSONOVÁ
JÚLIUS GAJDOŠ | 77

VCÍTĚNÍ A DISTANCE JIŘÍ ŠÍPEK | 90

OTÁZKY MOCI V PAŘÍŽSKÝCH DIVADLECH: TEORIE A PRAXE JITKA PELECHOVÁ | 97

K ODSTÍNĚNÍ REÁLNÉHO A FIKTIVNÍHO V LIDSKÉM CHOVÁNÍ 1 (OHRANIČENÍ POLE) JOSEF VALENTA | 111

MUZIKÁLY NA JEVIŠTÍCH WEST ENDU: MEZI UMĚNÍM A PODÍVANOU PAVEL BÁR | 132

BORŮV ŠTĚPÁNEK JAROMÍR KAZDA | 148

SOCHA – ARCHITEKTURA – VEŘEJNÝ PROSTOR RADOVAN LIPUS | 158

PETROLEJOVÉ LAMPY: PRVNÍ TITUL „ČESKÉ SEZONY“ V DIVADLE KOMEDIE JANA HORÁKOVÁ | 162

HYVNAR, COPEAU, ERRATA MILOŠ MISTRÍK | 166

ZÁPISKY ČESKÉ HEREČKY ELIŠKA PEŠKOVÁ | 171

SUMMARY | 183 – RÉSUMÉ | 185

Fotografie: Archiv Národního divadla (Jaromír Svoboda: s. 21–25, 27; Zdeněk Tmej: s. 150, 151); Patrik Borecký (s. 21, 31, 33, 35, 37); Denisa Vostrá (s. 51, 57); Koenbroos (s. 99, 101, 103); Dorothea Wimmer (s. 107, 109); Kamila Polívková (s. 165).

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hynnar, Vladimír Justl, Ivan Kurz, Joseph N. Rostinsky, Václav Syrový, Zdenka Švarcová, František Šmahel, Miroslav Vojtěchovský; zástupkyně šéfredaktora Zuzana Silová, tajemnice redakce Lucie Krütová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 234 244 223. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Protisk, s. r. o., České Budějovice. V každém roce vycházejí 4 čísla, cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com.

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

ISBN 978-80-86970-85-1 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2008

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Několik článků v tomto čísle se věnuje vztahu divadla a literárního či prostě psaného textu, případně divadlu v literatuře či dvojí (divadelní a literární) existenci dramatu, tedy scénickým možnostem neboli – nejstručněji řečeno – scénologii slova.

Studie prof. Jaroslava Vostrého (1931) „Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu“, ze které v tomto čísle otiskujeme 1. část, navazuje na tu – podle autora původní – tradici, v jejímž pojetí je slovní resp. psaný text dramatu vždycky v zásadě projektem inscenace. Herectví a divadlo vůbec má dva prameny: jeden můžeme nazvat mimováním a je jako takový – totiž právě jako pramen – přirozeným plodem lidské vitality, zatímco druhý je plodem jisté předběžné kultivace, a souvisí tedy s tím, čemu říkáme kultura a co bylo do jisté doby obvyklé ztotožňovat především s literaturou. Ať v jeho jednotlivých proudech či představitelích herectví a divadla převažuje to, nebo ono, činoherní divadlo a herectví ‘jako takové’ pramení z napětí mezi oběma póly a je v každém jednotlivém případě výsledkem zápasu mezi tendencemi, které s tímto napětím souvisejí. Dějiny vzájemných vztahů divadla a dramatu jsou tak nejen dějinami vztahu mluveného slova k psanému a fixovanému slovu k improvizovanému, ale i vztahu mezi divadlem a kulturou.

V situaci, kdy současné české divadlo podceňuje působivost slova, obrátili se divadelníci nejmladší generace Štěpán Pácl (1982, režisér) a Tereza Marečková (1980, dramaturgyně) k dramatičce Josefa Topola (1935). Z ní si – dá se říct programově – vybrali hru (a dokonce se dá říct básnickou tragédií) *Konec masopustu* (poprvé hranou roku 1963): Básnické kvality slovního textu se v Topolově hře stávají základem scénické poezie a slovo tvoří skutečný základ scénické existence postavy. Jazyk a sdělování jako téma je v Topolových textech přítomno od jeho prvotiny *Půlnoční vítr* (1955); Tereza Marečková ve stati „Obřad slova v díle Josefa Topola“ mluví zejména o autorově vývoji od této hry přes *Jejich den* (1959) ke *Konci masopustu*, který podle ní vyžaduje takové herce, kteří mají schopnost odvážně a svobodně „stát si za slovem na jevišti“. Nemohou se za slovem schovávat, nebo ho jen tak utrousit, musí ho být schopní vždy znovu scénicky vytvořit. Tato schopnost scénicky znovuoživit básnické slovo zahrnuje samozřejmě i scénický smysl pro hudební rozměr promluv.

Petr Hruška (1964) je významný současný český básník střední generace, autor pěti básnických knih (*Obývací nepokoje* 1995, *Měsíce* 1998, *Vždycky se ty dveře zavíraly* 2002, *Zelený svetr* 2004, *Auta vjíždějí do lodí* 2008) a také odborný pracovník oddělení současné literatury v Ústavu české literatury Akademie věd České republiky, pobočka Brno, který působí i na univerzitách v Brně a Ostravě. Ve své studii „Něco nás věčně nutí hrát nějaké staré drama.‘ Divadlo řeči v díle Karla Šiktance“ představuje nepopíratelné dramatické kvality lyrické tvorby jednoho

z nejvýznamnějších žijících českých básníků a dokládá, jak Šiktanc vědomě a účinně pracuje s příběhem ukrytým v lyrickém textu a jak významnou roli u něj hraje užití mluvního gesta. Zásadně důležité je u Šiktance rovněž časté budování textu formou jednotlivých scén, které sugestivně přiblíží úspornou kombinací klíčových slov evokujících vlastní 'dějiště básně' v niterně obrazném i zcela konkrétním smyslu. Slovo vyřčené v jeho básnickém světě nelze vzít beztravně a bez následků zpět.

Prof. Zdenka Švarcová (1942) se ve studii „Dvojitá poetika středověkých divadelních textů jókjoku“ zabývá librety zpěvně-recitativních her nó obsahujících i taneční pasáže. Poetika těchto libret krystalizovala přibližně od poloviny 14. do poloviny 15. století a je na jedné straně spjata s japonskou literární tradicí a realitou japonského středověku (a této jejich stránce se také autorka věnuje), zatímco na druhé straně je samozřejmě určena základními principy, jež se týkají podstaty jakékoli divadelní předlohy obecně a principů samotného divadla nó zvlášť. Libreta *jókjoku* jsou tedy nezbytnou součástí 'díla' jevištního, tedy divadelního představení jako celistvého uměleckého tvaru. I tak ale zůstává *jókjoku* současně svébytným dílem literárním, které sice divadelním tvůrcům vnuká představu budoucího jevištního ztvárnění, ale pro čtenáře má hodnotu literárního textu umožňujícího vytvořit si o podobách postav, o místech, kde se dramatický příběh udál, a o dalších okolnostech vlastní představu.

Z japonské kulturní tradice čerpá také stať Denisy Vostré (1966) věnovaná tradiční podobě japonského domu, kterou pokračujeme ve zkoumání scénologie prostoru. Ve dvou kapitolách ('Scénologie japonského domu a symbolické souvislosti prostoru k obývání' a 'Tadaši Suzuki a herecké cítění prostoru'), v nichž – vedle odkazů na teatrologické práce proslulého režiséra a divadelního pedagoga i poznatků obsažených v Tanizakiho *Chvále stínu* – využívá důležité informace o nespécificky scénickém uspořádání tradičního japonského obydlí, které funguje jako bezprostřední zdroj specifických vlastností tradičního japonského divadla a herectví. Autorka ovšem popisuje (a citacemi Suzukiho dokresluje) i překotné změny na scéně japonského každodenního života, ke kterým v několika vlnách došlo po 2. světové válce. I důsledky těchto změn ukazují, že životní prostor člověka – sakrální i profánní – funguje jako předobraz prostoru jevištního. Japonskou variantu představuje nevykořeněná, leč vytrácející se tradice, se kterou byla v minulosti spjata potenciálně symbolická scénická prostota.

Prof. Július Gajdoš (1951) pokračuje i v tomto čísle ve zkoumání principiálních rysů soudobého performančního umění (viz jeho předchozí studie v 17.–19. a 23.–25. čísle *Disku*) a jejich konsekvencí pro teorii i praxi soudobé scénické tvorby i scéničnosti a scénovanosti obecně. Autor se tentokrát věnuje fenoménu vyprávění v praxi tzv. monologických performerů a těm vlastnostem jejich tvorby, které souvisejí se scénickým děním příběhu. Při analýze některých postupů jedné z nejvýznamnějších představitelky současného performančního umění Laurie Andersonové poukazuje na vytváření scénických obrazů snové

krajiny, ve kterých nechává performerka rozeznávat své narativní projevy, a v souvislosti s tím i na vztah samotného vyprávění a technologického zázemí jejích produkcí. Svým prolínáním výstupů z těla do prostoru a zase zpátky, pohybujících se mezi ústním vyprávěním a literaturou v technologicky amplifikovaném prostoru, činí tato performerka svébytný scénický prostor prostředkem specifického spojení příběhu a obrazu.

Tematikou emocí, resp. citů a prožitků, a také jevem psychické distance jsme se zabývali v *Disku* již několikrát, zejména v článcích a studiích doc. Jiřího Šípka (1950). Téma nepokládáme pochopitelně za zdaleka vyčerpané: s přibývajícemi úvahami přibývají ovšem také další otázky. Ve studii „Vcítění a distance“ se týž autor zaměřuje tentokrát na dva fenomény, které jsou podstatné nejen ve scénickém umění, ale v umění vůbec. Zatímco vcítění se podle něho vztahuje ke kvalitě jistého emočního napojení na předmět zájmu, distance nám pomáhá pochopit podstatu estetického vnímání: ve smyslu odstupu od bezprostřední vazby na fyzickou realitu jej nacházíme v každém umění jako předpoklad té specifické vazby, resp. atmosféry, která se váže k uměleckému dílu. Ukazuje se, že vcítění a distance jsou přes relativně samostatný vývoj ve své podstatě jevy velmi blízké a tvoří – zejména bereme-li v potaz jejich vzájemnou vazbu – dobrý předpoklad jak pro teoretické pochopení umělecké tvorby, tak pro její vnímání.

Ve studii „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování“ (1. část) se autor knih *Metody a techniky dramatické výchovy* (1. vydání 1995, 3. vydání 2008) a *Scénologie krajiny* (2008) doc. Josef Valenta (1954) věnuje nespécifickému scénování, tj. scénování v běžném životě a v běžném chování. První část textu je označena podtitulem ‘Ohraničení pole’: autor tu s pomocí příkladů definuje, které typy scénických jevů bude sledovat (a tím předběžně z hlediska svého tématu vymezuje i jistou hranici mezi scéničností nespécifickou a spécifickou, případně scéničností a scénovaností). Dále se (více či méně stručně) věnuje některým dílčím problémům, které se k hlavnímu tématu jeho studie vztahují, například vztahu autentičnosti a scénování, jeho záměrnosti či nezáměrnosti, stylizaci chování při nespécifickém scénování, fiktivnímu elementu v chování a jeho vztahu ke scéničnosti a divadelnosti i estetickému a energetickému prvku životního scénování nebo scénování v běžném chování, a to i z hlediska jeho dramatickosti.

Pokud jde o pohledy na divadlo v zahraničí, v článku „Otázky moci v pařížských divadlech: teorie a praxe“ zabývá se Jitka Pelechová (1980) příslušnou problematikou, jak se uplatňuje coby téma inscenací představených v poslední době pařížskému publiku, ale i v podobě praktických otázek spojených s řízením a financováním kultury, jak se projevují v ministerských zásazích do francouzského divadelnictví. Pohled na současný stav muzikálové tvorby v Londýně nám podává stať „Muzikály na jevištích West Endu: Mezi uměním a podívanou“, jejímž autorem je Pavel Bár (1982). Do historie se tentokrát vracíme článkem Jaromíra Kazdy (1948) „Borův Štěpánek“: autor se zabývá spoluprací velkého českého herce, který významně poznamenal podobu českého

divadla i filmu v minulém století, se zapomínaným představitelem české divadelní režie meziválečného období.

Návrat do historie představuje tentokrát i příloha, ve které tiskneme ze současného hlediska po mnoha stránkách zajímavé i zábavné „Zápisky české herečky“ Elišky Peškové (1833–1895), jejíž vzkaz se netýká jen její vlastní umělecké dráhy a účasti na divadelním podnikání Pavla Švandy ze Semčic, ale představuje i pozoruhodný příspěvek ke studiu sociologie a psychologie (či sociální psychologie) hereckého povolání v moderní společnosti.

red.

Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu

(1. část)

Jaroslav Vostrý

Zvolil jsem pro tyto úvahy název „Divadlo a slovo“, a nikoli třeba „Divadlo a literatura“, i když půjde také o vztah divadla a literatury; to má své dobré důvody, které snad vysvitnou v následujícím textu.¹ Ať uvažujeme o divadle a literatuře, nebo obecněji o divadle a slovu, je ovšem jasné, že bude řeč (přinejmenším také) o dramatice a dramatu; z toho vyplývá povinnost drama definovat.

Dramatem můžeme rozumět událost či sled událostí, v jejichž průběhu nějaké osoby musí řešit svou situaci a spoluvytvářejí tedy tuto událost/události svým jednáním.

Taková definice jako by zahrnovala jak drama ‘ve skutečnosti’, tak drama rozví-

jené na jevišti či na papíře nebo jakémkoli jiném nosiči jeho záznamu, které ovšem způsobem tohoto svého rozvinutí a s ním souvisejícím specifickým sřetěžným elementů dané události či sledu událostí rozvíjejí i jejich potenciální smysl.

Následující text pojednává především o dramatu na jevišti, tedy nejčastěji o dramatu realizovaném v podobě hraneého, scénovaného textu (hry), ve kterém přímé řeči postav zakládají jednotlivé scény spojené obvykle v nějaký fiktivní děj. Jinak řečeno, zabývám se tu dramatem, které si někdo vymyslel a (někdo) zahrál či/a zaznamenal – i když toto vymyšlené drama mohlo mít svou reálnou předlohu –, a to dokonce zejména dramatem určeným k provozování v divadle.

I v takovém případě (máme-li tedy na mysli drama určené k provozování v divadle) by v definici navržené v druhém odstavci, kde se mluví o situaci, kterou postavy musí řešit, zřejmě stálo za to slovo *musí* podtrhnout. Například v Čechovových hrách jako by bylo nejdůležitější střetnutí právě tohoto *musí* se způsobem, kterým jeho (anti)hrdinové či (anti)hrdinky dovedou či spíše nedovedou víceméně jasným nárokům situace prakticky vyhovět: Vzpomeňme na směšný pokus strýčka Váni vyřídit si to se Serebrjakovem výstřelem z revolveru, nebo neschopnost tří sester vzdorovat

1 Tento text vznikl zásadním rozvinutím tezí mé přednášky nazvané „Drama mezi literaturou a divadlem?“, kterou jsem přednesl na pozvání prof. Dalibora Turečka v Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v rámci přednáškového cyklu *Literatura mezi uměními*; původní znění přednášky viz stejnojmenný sborník Jihočeské univerzity, jehož editorkou je Kateřina Pípková (následuje po sbornících *Dialog mezi filozofií a literaturou* z roku 2006 a *Text mezi literaturami* z roku 2007). Předkládaná studie navazuje i na další texty, ve kterých jsem se zabýval vztahem literatury a divadla, resp. textu a scénování z hlediska, které je možné nazvat scénologií dramatu. Odkazuji v té souvislosti na svou studii „Scéna a drama“ v čas. *Disk 16* (červen 2006), str. 35–45, i na stati „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova *Tartuffa*)“, *Disk 8* (červen 2004), str. 65–81, a „Scénologie Brechtovy Krejcarové opery“, *Disk 18* (prosinec 2006), str. 43–55; názorové východisko těchto článků jsem formuloval ve studii „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007), str. 7–18.

Nataše. Ostatně, není to se Shakespearovým Hamletem přes všechno jeho horečné konání nakonec podobné? A není slavný válečník Othello málem dobrovolnou obětí Jaga, když místo aby si s Desdemonou aspoň promluvil, jako by vlastně jen čekal na okamžik, kdy bude mít pochybný důvod ji uškrtit? A není konec konců – abychom uvedli i případ dramatu rozvinutého v psané próze – jediný adekvátní Raskolnikovův čin teprve při znání, ke kterému se po veškerém trápení sebe i jiných odhodlá až nakonec?

Důvodem takového 'zdržování' ve vymyšleném dramatu je poměrně často okolnost, že si hrdina či postavy při této příležitosti řeší takřkajíc celý svůj život i jeho potenciální smysl a na jeho příkladu se nějak dotýkají dokonce smyslu života vůbec – nebo i když se nad těmito otázkami nezamýšlejí sami hrdinové, předkládají je divákům aspoň nepřímo autor a inscenátoři. Případně se s vědomím těchto vždycky jen potenciálních otázek a jejich oprávněnosti či neoprávněnosti (a to víceméně společným vědomím inscenátorů i diváků) snaží autoři/inscenátoři diváky pobavit, resp. přivést diváky k tomu, aby se těmito – oprávněnými či neoprávněnými – otázkami bavili.²

Otázky, vyslovené in margine citovaných dramát, přitom ukazují, že si slovo jednat a jednání v navržené definici nesmíme vykládat zjednodušeně a že *toto* jednání odvozené od řeckého *dran*, *draó* opravdu osudově souvisí s rozhodováním, tj. s tím momentem, kdy se člověk k jednání odhodlává a vybírá jeho způsob: tak původní význam tohoto slova

2 Pokud jde o nějaký (a vždy jen potenciální) smysl, nemyslí se jím zde vlastně nic jiného než to, díky čemu dokážeme příslušné události (a příběhy, které je rozvíjejí) – a to i třeba s bolestí – přijmout a učinit událostmi našeho života čili součástí naší bytostné zkušenosti, tj. nějakým způsobem je nejenom přežít, ale i (způsobem, kterým nás nakonec nějak obohatí) prožít, což nám v případě prožitku spojeného s uměleckým podáním těchto událostí přináší i zvláštní druh potěšení.

mezi ostatními řeckými výrazy označujícími konání realizované za nějakým účelem vyložil kdysi Bruno Snell (1928).

V každém případě je drama v uvedené definici nazírané v zásadě z hlediska příběhu. V případě divadelního dramatu předvádějí tento příběh herci 'živě' (zde a teď) na jevišti, zatímco např. ve filmu jde o jejich jednání před kamerou, které se stává materiálem speciálně komponovaného záznamu. Proto zkusím začít tyto úvahy o scénickém charakteru dramatu herectvím.

Dvě tradice

Není to vlastně zase až tak strašně dávno, co se uchazeči o studium herectví na Divadelní fakultě AMU dělili zhruba do dvou skupin. První skupina – větší – byla dívky, ale nejenom ony – se k zájmu o studium herectví dostala přes recitaci (tehdy se ještě hodně recitovalo). Druhou skupinu tvořili z velké většiny kluci, jejichž zájem by bylo možné odborně nazvat mimickým.

Toto mimické nemělo přirozeně tak moc společného s mimezí v duchu zjednodušeně chápaného aristotelovského termínu, jako s 'mimováním'. Právě od tohoto 'mimování' bylo by ovšem možné dostat se k původnímu smyslu řecké *mimesis* snadněji než od jejího obvyklého pojetí. Zjednodušeně začala být *mimesis* chápána ostatně už v Aristotelově době; k její pozdější totální redukci na pouhou imitaci došlo v rámci pojetí umění uplatňovaného v souvislosti s přechodem od orální k psané a posléze knižní kultuře. Jde o pojetí, které vychází vždycky z čehosi *předem hotového*, co se v umění jen napodobuje. V případě samotného umění jde pak o hotová díla existující v nějaké relativně trvalé materiální podobě; tedy o pojetí, v jehož rámci platí teprve výsledek, jímž je hotové dílo, zatímco představení se

vždycky jen právě tvoří, a jestli z něj tedy něco platí, je to koneckonců zase pouze psaný text, i když byl původně zamýšlený jen jako projekt toho, co se bude dít na scéně. Už Aristotelova doba si cenila hotového textu předlohy víc než živě se odehrávající tragédie, i když se původně mohla odehrát dokonce jenom jednou. Dost podstatného řekl k tomuto problému identifikace původního a stále možného, ba nutného chápání *mimesis* W. Weidle (1963, resp. 1981: 41–55), byť o spojení jejího redukováného pojetí s paradigmatem psaného textu a jednou provždy hotového díla, odlišitelného od živého tvoření, které se právě teď děje, neuvažoval v tom rámci, ve kterém se o něm mluví dnes: totiž v souvislosti s obratem od „kultury textu“ ke „kultuře performance“, ohlašovaným zhruba od 90. let minulého století. Právě rozdíl mezi hoto-
vým textem a tvořivým aktem, na který už Weidle při analýze řeckého pojmu *mimesis* upozornil, si samozřejmě musíme – bez ohledu na ‘módní trendy’ – zvlášť bedlivě uvědomovat v rámci uvažování o dramatu, které má třeba svou psanou a dokonce knižní podobu, ale až při svém rozehrávání na jevišti, tj. při mimování, se teprve (ale i vždycky znovu a novým způsobem) opravdu děje. Není ostatně samotné performanční umění naléhavým pokusem vrátit dramatu jako médiu (médiu ve smyslu způsobu myšlení) jeho působivost, rozměňňovanou vlivem jeho využívání i zneužívání v epoše nadvlády technických médií? Na tom nic nemění okolnost, že bere-li se toto performanční umění jako pokus drama nahradit, rezignuje se na cosi důležitého, co není od psaného textu odmyslitelné: text to sice sám o sobě není schopný uchovat v úplnosti, ale aspoň do takové míry, do jaké podněcuje k nové inscenaci; právě díky tomu může drama z minulosti zas třeba s prospěchem ožít, i když není možné – a někdy snad ani zcela žádoucí – přímé oživení (všech) jeho původních intencí.

Dělení uchazečů podle původu jejich zájmu, spojeného buď s recitací, nebo s mimováním, mělo zkrátka hlubší, ba dokonce hluboké kořeny. Vždyť i samo označení herectví bývá dvojí: ne náhodou se například v italštině (a do Itálie je jistě dobré se v tomto případě obrátit) vyskytuje označení *commediante* (fr. *comédien*) vedle *attore* (*acteur*). Leccos by napověděla i historie pojmenování herce v angličtině, kde se z *playera* stává teprve v 80. letech 16. století *actor*, tedy někdo, kdo podle Bena Jonsona (asi 1573–1637) jenom nehraje, ale jedná.³ Tomu můžeme rozumět nepochybně tak, že podle Jonsonova přání pouze ‘nemimuje’ (rozuměj: nešaškuje), ale koná na jevišti to a tak, co a jak má dělat nejenom v duchu, ale přímo podle litery toho, čím příslušnou postavu vybavil dramatik.

U zájemců o studium na DAMU, kteří začínali původně recitací, šlo o zájem spojený tak či onak s *literaturou*. V druhém případě šlo o *mimus* víceméně v čisté podobě; populárněji řečeno, o zájem spojený s šaškováním. Do první skupiny mohu pro názornost dosadit například Věru Galatíkovou, do druhé Petra Čepka.⁴

Mluvíme ne náhodou o hercích z prvního období Činoherního klubu (1965–1972), kdy jsem toto divadlo vedl; toto upozornění je důležité nebo aspoň pozitivní, protože má být jasné, jaké je zázemí někoho, kdo uvažuje o jistém tématu: jeho stanovisko k danému tématu je totiž tímto zázemím vždycky do nějaké míry určeno; tak je to pochopitelně i se mnou samým.

Někdy se v tom druhém případě, spojeném zhusta s rolí třídních či dokonce celoškolských bavičů, mluví o ‘přirozeném komediantství’. Takové ‘komediantství’

3 Viz Milan Lukeš, „Jonsonova teorie publika“, in Bejblík / Hornát / Lukeš 1980: 319–320.

4 Kdo by chtěl vědět, jak se to u Petra konkrétně projevilo, ať sáhne po mé knížce *Petr Čepka (Talent a osud)* z roku 1996, příp. 2004 (kap. „Talent a povaha“).

má původně co dělat s *předliterárními*, i když samozřejmě nikoli bezslovnými projevy; z nich něco víme právě o řeckém a římském mimu (viz Reich 1903). Pod mimem jako označením jistého scénického útvaru se rozumí kratší improvizované burleskní scény, nejčastěji ze současnosti, v nichž důležité není ani tak jednání, jako chování, tj. spíše *jak* (způsob chování demonstrující mravy postavy) než *co* (co se teď stane z hlediska zápletky).⁵ V mimu se přirozeně (na rozdíl od pantomimy) uplatňovalo slovo; posléze (a to už v polovině 5. století př. Kr. u Sofrona) máme co dělat i s mimem literárním: tj. s literárním útvarem, který z mimu vycházel a který se pak rozvíjel i samostatně. Prvotní bylo v původním (scénickém) mimu ovšem nikoli toto slovo (logos), nýbrž tělesné hnutí a z tělesných pohnutek vyplývající počínání: takové počínání, které se i v případě napodobování vznešeného jednání – obvykle výsměšného napodobování! – může stát zdrojem lidové (plebejské) zábavy. Bavit publikum pak může počínání mimů právě proto, že to není konvencionalizované, ale komicky a komediálně ex-

5 Co zde rozumím chováním a jednáním a nutností jejich pojmové diferenciacie, bude snad patrné z těchto definic: *Chování* rovná se praktické uplatňování způsobů (mravů) přijatých v daném společenství při zacházení člověka s předmětnou skutečností a zejména člověka s člověkem včetně sebe samého, obvykle diferencované s ohledem na příslušné okolnosti (chování oficiální a familiární, uvolněné a ceremoniální, příp. ritualizované atp.); v rovině *vystupování* související s (nějak tvarovaným, tzn. do různé míry estetizovaným, stylizovaným) obrazem člověka, tj. se způsobem, jak se chce jevit v cizích i vlastních očích, je chování vždy do nějaké míry scénované, aniž musí přestat být přirozeně scénické, a jako takové je také materiálem specificky scénických projevů, jejichž východiskem je herectví. *Jednání* rovná se praktické uplatňování záměrů souvisejících se vztahem člověka k předmětné skutečnosti a zejména člověka k člověku včetně sebe samého, řízené příslušnými potřebami a nároky a diferencované s ohledem na příslušné okolnosti, s nimiž tyto potřeby a nároky jsou i/či nejsou v souladu; v rovině nutného *rozhodování*, zvlášť pokud souvisí s neuspokojivou situací, tj. (ať objektivně či jen subjektivně) neuspokojivým postavením člověka vůči ostatnímu a v příslušném společenství, je jednání vždy do nějaké míry dramatické, a jako takové je také materiálem specificky scénických projevů, jejichž scéničnost je lícem dramatickosti.

presivní chování: v tomto smyslu jde dokonce o zábavné *studium* chování, tj. o etologii, které se u mimu učil i Platon (viz např. jeho *Symposion*).

Od mimování k pevnému textu; Goldoni a Gozzi

Mimochodem, cesta od původního mimu k Sofronovi a jeho následovníkům Herondasovi (na konci 3. století př. Kr.) a idealizujícímu Theokritovi (z téže doby) je cesta od neliterárních projevů ke slovesnému zachycení jejich obsahu a perspektivy – obsahu a perspektivy, které souvisejí s nějakým ‘hlubším smyslem’, ať už si ta dvě slova budeme či nebudeme dávat do uvozovek. Podobná cesta tu nebyla podniknuta naposled. Vzpomeňme na hrdinský čin Carla Goldoniho, který v 18. století začal místo scénářů poskytovat hercům komedie dell’arte – v mnoha ohledech dědicům starověkého mimu – pevné texty. Není divu, že byl potom dočtený, když hlavní představitel vydával jeho slova za svoje; ne jeden moderní režisér by podobný přístup (totiž dokonalé hercovo přisvojení si hraného textu) naproti tomu jistě vřele uvítal.⁶

S Goldonim (1707–1793) se ovšem ocitáme skokem v osvícenství a u počátků měšťanské činohry, která to neměla ve svých počátcích lehké. Svědčí o tom i případ samotného Goldoniho donuceného odejít z Itálie po prohraném boji jeho her s Gozziho fiabami: Carlo Gozzi (1720–1806) prodlužoval v těchto pohádkových hrách tradici barokního divadla a scény

6 Roku 1738 vzniká první Goldoniho scénář s psaným textem pro hlavní postavu *Momolo Cortozan* (*Světák Jeroným*), první komedie s úplným psaným textem *La donna di garbo* (*Zdvořilá žena*) je z roku 1743, ale i v dalších letech psával jen dialogy důležitějších postav, zatímco ostatní doplňoval až pro knižní vydání; komedie už i s některými vymyšlenými postavami *Vedova scaltra* (*Chytrá vdova*) je z roku 1748, v polovině 50. let se taky vzdává masek (více viz např. Bukáček 1957).

sluhů ponechával zcela na vůli improvizujících komediantů.

I okolnost, že Gozzi činí základem textu verše, prozrazuje ovšem autorovy ambice v rovině – řekněme – slovesnosti. Mluvit o literatuře, kterou spojujeme obvykle s psaným textem určeným k bezhlasému čtení, by přece jen nebylo úplně přesné: právě verše počítají přece vždycky s realizací jistých kvalit tohoto textu, které nejsou myslitelné mimo hlasitý přednes a v případě jevištního účinkování, o něž tu především šlo, mimo celkový scénický projev. Nejsou to totiž jen kvality zvukové, ale i – v širším významu slova – gestické; jejich přijetí u diváků je také závislé nejen na akustickém, ale i vnitřně hmatovém vnímání (viz dále), které souvisí s jistým tělesným napětím, a tedy i s dechem.

V každém případě se tedy Gozziho hry rozvíjejí na jevišti dvojím způsobem: Jeden (pro Gozziho méně důležitý, ale u obecnstva velmi oblíbený) využívá tradici mimu a jeho výsledkem jsou jistým způsobem osamostatněné scény, jejichž autory jsou vlastně herci-komedianti. Ve druhém se rozvíjí především napínavý děj, jehož potenciální smysl se buduje v souhlasu s pohádkovým příběhem, který má mytické kořeny a jehož situace mají archetypický charakter. To se velmi podobá modelu vídeňské lidové komedie, kde ‘vážný’ děj odstiňuje svými komediálními výstupy Kasperl neboli Kašpárek, takže jsme i divácky uspokojení takřkajíc obojím způsobem. Kasperl má zásadní úlohu v té vývojové fázi vídeňské lidové komedie, když už také přešla od improvizace k předem danému textu. Cesta této reformované lidové komedie vedla od Philippa Hafnera (1735–1764) k Ferdinandu Raimundovi (1790–1836) a Johannu Nepomuku Nestroyovi (1801–1862), tj. (zhruba) od lokální ke kouzelné hře a od hry o polepšení k frašce.⁷ Kas-

perl vystupující zejména v hrách vracejících na jeviště barokní fantastičnost představoval vlastně nástupce vyhnaného improvizujícího německého harlekýna nazývaného hanswurst (o něm bude ještě řeč).

Právě rozvíjením zmíněných dvou ‘pásem’ se Gozziho způsob liší od Goldoniho, který směřuje k jednotné linii, v níž zásadně důležité zůstávají jednotlivé komediální scény; tyto scény jsou ovšem spojené v dějové rovině zápletkou, která nemá někdy daleko od tradičních zápletek menadrovské komedie: tak se potenciální smysl Goldoniho her odvozuje ani ne tak od příběhu (ve smyslu aristotelovského mýtu), jako právě od jednotlivých komediálních scén, které Goldonimu umožňují představit lidské interakce jako střetnutí charakterů s příslušnými (v zásadě měšťanskými) ctnostmi i – zejména – nectnostmi. Tyto charaktery se u něho klubají z tradičních typů původní komedie masek, ze které se mu podařilo zachovat to ‘stále živé’. V tom se podobá dánsko-norskému Ludvigu Holbergovi (1684–1754), který jako by byl ovšem – až na hry z posledního období – ještě věrnější stejné tradici, a to nejenom z hlediska jejich typů, ale i archetypů; spíš než z toho, že byl starší, plynula tato podoba jeho komedií patrně z okolnosti, že své hluboce cítěné osvícenecké poslání mohl realizovat jako profesor a svými nejlepšími hrami se o to víc bavil.

Drama a gesamtkunstwerk

Dvě linie Gozziho her jsou pro vztah dramatu a divadla v mnoha ohledech příznačné. Jde tu především o spojení komediálních výstupů s ‘vážným’ dějem, ale nejenom o ně: i pozdější návrat vídeňské lidové komedie k barokní fantastičnosti, který má v Gozziho fiabách svého předchůdce či spíše časově předcházející

⁷ Podrobně o vývoji vídeňského lidového divadla viz Balvín / Pokorný / Scherl 1990.

paralelu, poukazuje k potřebě spojení pouhého jednání realizovaného více-méně pomocí dialogu (skýtajícího potravu *pro ucho*) s podívanou (tedy s potravou *pro oko*, kterému komediantské pohybové eskapády nestačí).

Pro divadlo (pro divadlo jako celek se všemi jeho druhy) jako by byla vůbec typická snaha o spojení dojmů vázaných na různé smysly, kterou měl později na mysli i Richard Wagner, když v souvislosti s úsilím o hudební drama začal mluvit o gesamtkunstwerku.

Už na začátku obnoveného vývoje divadla v renesanci máme ostatně co dělat s dvojitým pojetím scénování.⁸ První vyplývá z humanistických snah o vzdělanecké divadlo či spíše předvádění dramatu ve smyslu psaného textu, původně především latinského (a na pěstování latiny zaměřeného), tedy – zjednodušeně řečeno – z péče o poskytování potravu *pro ucho*.⁹ Opačné snahy souvisejí s potřebou potravu *pro oko*, která byla neodmyslitelná od dvorských slavností, v jejichž rámci se na italských dvorech uváděly hry. Velkolepé vizuální dojmy tu poskytovala především tzv. *intermedia* s alegorickými náměty, která se sice hrála mezi jednotlivými akty, tj. vlastně

8 Zde a v následujících odstavcích vycházím i ze své studie „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, *Disk 2* (prosinec 2002), str. 17–38, a *Disk 3* (březen 2003), str. 21–44.

9 Výraz ‘*pro ucho*’ se ovšem nesmí brát doslova; má označit soustředění na přednes textu (šlo koneckonců nejen o latinu, ale i o rétoriku), při kterém se ale temperamentní studenti zdaleka nespokojovali pouze hlasovým projevem. To jasně vysvítá např. ze záznamu očitého svědka o výkonu světců florentského iniciátora školního divadla Pietra Domizho, kteří prý předváděli Terentiovu komedii „současně s hlasem, hlavou, očima, rukama i nohama hýbající, tak obličej i gesta řeči přizpůsobovali, že nebylo možná na nic jiného hledět“ (viz Digrin 1995: 24). Pokud se týká pohybu hlavou, výrazu tváře a zejména očí i držení těla a pohybů rukou i nohou, jde ale stále o to, co víceméně jen doprovází slova a co ovšem také tvoří uznanou část rétoriky, konkrétně ‘*přednesu*’, který má podle Quintiliana (1985: 515 a zejména 527n.) *leccos* společného s herectvím; ale neuplatňoval se tu prostě přirozený mimický sklon, který nalézal odedávna uplatnění v lidovém divadle?

o přestávkách, ale představovala zhusta hlavní atrakci.¹⁰

I na půdě dvorské slavnosti tak docházelo k zápasu dvou tendencí: ‘humanistické’ (intelektuální a intelektualistické) pozadí jedné tendence tvořily původně prostě vzdělávací a potom převážně morálně výchovné záměry, pozadí té druhé snaha působit potěšení. Ani sama první tendence nebyla zcela jednotná a dogmatické dodržování klasických vzorů (často nesprávně interpretovaných) se v ní mísilo s ‘realističtější’ orientací, tj. se zaměřením k současnosti, i se snahou o vlastní řešení.

Od ‘humanistické tendence’ bylo neodmyslitelné tzv. *terentiovské jeviště*, o kterém si můžeme udělat jistou představu podle ilustrací doprovázejících vydání her tohoto dramatika na konci 15. století: šlo v zásadě o pódium uzavřené vzadu ‘kabinami’ (nejčastěji zřejmě čtyřmi) s ‘dveřmi’, představovanými oponkami mezi sloupy a označenými jménem toho, jehož (celý) dům takový vchod reprezentoval. Tuto scénu používali římstí akademici, které vedl profesor latiny a rétoriky Pomponius Laetus (1424–1498), když začali kolem roku 1486 uvádět v římských šlechtických a patricijských palácích Seneku a hry římských komediografů. Jako na jedné straně připomíná tato ‘terentiovská scéna’ se svými ‘kabinami’ mnoha komentátorům *mansiony* středověkého divadla, můžeme v ní na druhé straně vidět odkaz k antickému

10 První informace o intermediích vkládaných mezi jednotlivé akty Plautových komedií se objevily ve zprávách o představeních na ferrarském dvoře vévodů d’Este, u nichž „byla vášeň pro divadlo dědičným zatížením“, jak je vidět i z toho, že vévoda Ercole I. „pověřil údajně už dříve, než došlo k prvnímu vydání Plauta, a přetlumočení všech dostupných komedií humanistu Guarina“ (Digrin 1995: 25). Také vévodova intelektuálně velice zdatná dcera, provdaná za Francesca Gonzagu do Mantovy a proslulá svým shromažďováním soudobých malířských děl, holdovala divadlu; právě z jejich dopisů lze soudit o tom, že zatímco při provedení komedií prožívala zřejmě většinou zklamání, „velmi podrobně a s nadšením se rozepisovala o intermediích“ (27).

divadlu.¹¹ Rozhodně ale asi není daleko od pravdy Jean Jacquot, když říká, že otištěné ilustrace terentiovského jeviště „jsou na rozhraní dvou stejně plodných tendencí: návratu ke klasické antice a příklonu k lidovému divadlu“ (Jacquot 1978: 36); na jednoduchém pódiu takového 'lidového' komediálního divadla se přece asi původně hrál i Terentius (i když na něm byly obvykle jen dva, případně tři domy); první stálé reprezentativní divadlo v Římě postavil Pompejus až skoro sto let po jeho smrti r. 55 př. Kr.

Co se týká tradice 'lidového divadla', odkázaného na víceméně těsný prostor pro pohyb herců už z praktických důvodů – tj. také vzhledem k požadavku co nejsnazší umístitelnosti pódia –, jde o neoficiální tradici zábavného divadla komediantů od antického mimu přes plautovské jeviště až ke středověké frašce, tedy o tradici divadla nespolehajícího rozhodně jenom na slovo. Jak se uvádí v knize o dějinách divadla ve Francii *Le théâtre en France*, jejíž editorkou byla Jacqueline de Jomaron, rozměry pódia, na kterém se hrály frašky r. 1372 v Avignonu, činily 1,95 m výšky, 3,25 m šířky a 2,50 m hloubky. A to se na takové jeviště s oponou v pozadí, představující nejčastěji ulici, toto z dobového hlediska

¹¹ Podle dobového svědectví uvedl například Pomponiův žák Thomas Inghirami, proslulý představitel role Phaedry v Senekově *Hippolytovi*, při slavnosti na počest Giuliana de' Medici r. 1513 Terentiovu komedii *Poenulus* (*Kartagiňan*) s nejpůvabnějšími mladíky z nejpřednějších římských rodin; hrálo se ve speciálně zřízeném dřevěném divadle, které dal na Kapitolu postavit papež Lev X. Jeviště odpovídalo podle Borcherdta (1969: 54) představám pomponiůvců ovlivněných Vitruviem: bylo 2,20 vysoké, 6,70 hluboké a 31 m široké (viz dále); vzadu se jeviště uzavíralo jakousi *scenae frons*, která se pomocí sloupů s pozlacenými patkami a hlavici dělíla na pět oddělení; dveře tvořily závěsy ze zlatem tkané látky, nad nimiž byly malované vlasy, a po obou stranách byly umístěny dvě brány. Co se týká uvedeně šířky jeviště, opravdu mohla přispívat k věrohodnosti výstupů, při kterých se přichozí osoba tvářila, jako když ji ostatní osoby na jevišti nevidí, a tyto ostatní osoby naopak zase dělaly, že si nevšimly jejího příchodu. Důležitější ale je, že se při takové šíři jeviště jednotlivé výjevy odehrávaly na různých místech a scéna skládající se tímto způsobem vlastně z různých dějů se nerovnála jednotnému hracímu prostoru.

nejekonomičtější symbolické spojení jednoho konkrétního místa i univerza, musela vejít i desítka herců (viz Jomaron 1998: 150).

Názorným příkladem trvajícím a geograficky neomezeného střetávání vzdělaneckého dramatu 'pro ucho' a divadla 'pro oko' byla polemika, kterou vedl na půdě anglického divadla Ben Jonson, který působil i jako libretista 'masek', jimž se věnoval v prvních dvou desetiletích 17. století, s jejich scénografem Inigem Jonesem (1573–1652). Tento architekt vycházel z italských scénografických přínosů souvisejících s výpravností podívaných pořádaných na italských dvorech. Při amatérských či poloamatérských divadelních představeních, konaných v soukromých domech z iniciativy různých společností, akademií a bratrstev, nebylo na podobnou výpravu dost prostředků. Výpravná nebyla ani původní *commedia dell'arte*, která se formovala mezi léty 1545–1568 a spojovala tradici profesionálního komediantství s tradicí inspirovanou římskými autory komedií a improvizací (tj. šaškovskou) schopnost svých herců a hereček s jejich obeznameností v literatuře včetně schopnosti zahrát i psanou komedii, tragédii či pastorálu. I této italské komedii muselo podobně jako už dřív francouzské frašce stačit – a sotva se dá říct přinejhorším – také pouhé pódium.

Tendence k podívané se při dvorských představeních projevovala stále větší důležitostí intermedií s desítkami, ba i stovkami účinkujících, které navazovaly „jednak na starší mytologické hry, jednak na tradici alegorických triumfů, které byly přeneseny z městské ulice na scénu“ (Digrin 1995: 411). Tak můžeme v souvislosti s tímto zápasem bohatě vypravených alegorických intermedií jistě také uvažovat o potřebě vyvážit nový racionálně podložený smysl pro realitu zázračným a komediální výjevy ze současného města mytologií, případně o vývoji

od renesance k baroku, či o vztahu klasicistních, případně komediálně realistických a barokních tendencí, chápaných spíš v typologickém než v historiografickém smyslu.

A když už jsem tuto kapitolu začal 'gesamtkunstwerkem' jako projevem úsilí o divadlo pro všechny smysly: podobně jako při pohybových evolucích komediantů nešlo dokonce ani při velkých podíváných pouze o potravu pro oko. Nehledě k hudebnímu doprovodu, i samotné sestupování bohů a bohyň z nebes a vystupování na nebesa apelovalo aspoň také na vnitřně hmatové vnímání: I zde byl divák uchvácený nejenom optickými dojmy, ale sám se také v představách propadal a vznášel, zastavoval dech a vydechoval podle toho, co jeho očím i uším skýtalo dění na scéně.

Dvě tendence? Scénické dění a smysl

Stavíme-li vedle sebe či proti sobě vlastní hru a intermedium, stavíme vedle sebe či proti sobě dvě tendence. Jedna z nich je spojená se soustředěností na slova, která jsou neodmyslitelná od jednání postav, druhá na podívanou využívající alegorické dění spojené s hudbou a tancem. Jedna koncentruje diváckou pozornost na situaci a její rozvíjení, druhá překvapuje proměnami, a to jak v námětu (vzpomeňme i na kouzelné proměny Gozziho postav), tak v podobě scény. Jde-li v tomto druhém případě o rozvíjení barokního iluzionismu, jde v prvním případě o tendenci k vytvoření jednotného dramatického prostoru, jehož jednota se zakládá na racionálním řádu světa, ovládaného logikou příčin a důsledků, světa, který se v tomto prostoru obráží jakoby celý najednou.

Střídání jednoho a druhého, tj. intermedia s dalším aktem hry, jako by mělo uspokojit potřebu změny předmětu po-

zornosti, ke které ve středověkých mysteriích docházelo střídáním dějišť, ať už divák doslova či obrazně přecházel od jednoho ke druhému, nebo se před ním objevovala na vozech. Tato změna předmětu pozornosti se uplatňovala i v alžbětinském dramatu s jeho střídáním scén jak ve významu dějových epizod, tak ve významu různých imaginárních prostředí tvořených především slovy, rozhodujícími i pokud jde o potenciální smysl předváděného dění.

Ve středověkých mysteriích šlo přes všechny realistické podrobnosti o symbolicko-alegorické dění rozvíjené v rámci biblických epizod na různých místech a v různém čase: ideový horizont a ideovou perspektivu i jednotu takového ideového prostoru tvořila *cesta* doširoka rozprostřená mezi divadelním nebem a peklem. Princip cesty se svérázně uplatňoval i v alžbětinském dramatu i u jeho dědiců včetně Brechta, kterého při využívání tohoto principu v německé dramatické předěšel Schiller, o Goethově *Faustovi* nemluvě.

Příběh hrdiny přitom umožňoval alžbětinskému dramatu zachovat si jednotu, kterou nebyl mysteriím s to jednou provždy zajistit apriorně daný smysl související s příběhem spásy. Vzhledem k tomu jsou jistě pochopitelné důvody oficiálního zákazu mysterií ve Francii roku 1548, shodné s výhradami uváděnými ve zprávě pařížského parlamentu z r. 1541 (a otištěnými u Jomaron 1998: 100–101): vyplývají z jejich vulgarizace související s převládnutím naturalistických a výsměšných podrobností, podobným jejich využívání v mimu; není takový mimus i proslulý *Mastičkář*?

Důležitější než vulgární styl předvádění některých epizod příběhu spásy bylo jistě právě jejich 'vymknutí z řady'. Volba některých komických podrobností, které narůstaly na úkor 'toho podstatného', neobrážela přitom jen tendenci k nevázanosti v morálním významu

slova, ale přirozenou tendenci každého lidského příběhu: totiž tendenci stát se soběstačným do té míry, do jaké může takový individuální příběh obrážet i cosi obecnějšího.

Tento nárok každého lidského příběhu nebyl ostatně nikterak protivný duchu evangelijního vyprávění o událostech, které Ježíš řeší takříkajíc na základě uznání významu jednotlivých problémů jednotlivých lidí. Tendence k omezení jejich vlastního (třeba komického) působení je výsledkem úsilí nahlédnout je – *racionálně* nahlédnout – z nějaké *jednotné perspektivy* (jednotné logiky související s nějakým ‘objektivním’ hlediskem). Jde o stejnou tendenci, která se ve snaze řídit se antickým vzorem projevuje jak při italském úsilí o řešení divadelního prostoru podle Vitruvia, tak při italském a francouzském klasicistním projektování scénického dění podle špatně pochopeného Aristotela: aby se naplnila tato tendence k dostředivosti, redukuje dobová teorie jeho požadavky na proslulé tři jednoty.

Klasická tendence k jednotě – a v jádru tu jde nakonec o tendenci k jednotě smyslu prostředkovanou také, a dokonce zejména jednotným žánrovým hlediskem – vycházela jako z nejhlubšího zdroje nikoli z úsilí o pravděpodobnost předváděného děje ustavovanou nejhrubší shodou mimojevištní časoprostorové reality s jevištní. Podstatné bylo úsilí o takové uchopení zpřítomněného okamžiku, který do sebe v dramatické koncentraci vtáhne veškerou minulost i budoucnost včetně příslušných dějišť, tak jak to známe ze Sofoklova *Oidipa*.

Zjednodušený, ba pomýlený výklad Aristotelových principů pochází z doby, kdy původní mínění Italů z 15. a začátku 16. století, že jsou ve svérázné soutěži s antikou schopni obstát, nahradila tendence k dogmatickému dodržování antického vzoru. Neuspokojení z takové praxe, pocítované především publikem,

vedlo k argumentu, že by měla být přece vzata v úvahu i ta stránka antické tragédie, která fakticky i v rámci citovaného uvažování zůstávala ztracená: totiž její hudební stránka.

Střetnutí obou názorů nepochybně přispělo k oddělení klasicky (humanisticky, slovesně) orientované činohry a barokně rozvinuté opery (spojující zpívaný text s podívanou). Právě v té druhé se nejbezprostředněji uplatnily výsledky italských scénografických inovací založených na střídání jednotlivých dějství předváděné hry s intermedii, která s touto hrou měla jen málo společného (ve většině případů vlastně vůbec nic). Pokud jde o samotnou činohru: proti ideálu realizovanému v nejradiálnějším podobě pomocí klasicistických tří jednot uplatní se v ní vždy i tendence vycházející v podstatě ze středověkého principu, modifikovaného u Shakespeara využitím komediantského pódia, které ‘znamená svět’. Brecht bude v souvislosti s touto tendencí mluvit o epickém divadle, které bude stavět proti aristotelovskému či dramatickému divadlu, i když se i v *Matce Kuráži* vystavěné podle principu ‘cesty’ k tomuto dramatickému principu stejně dopracuje, byť tak říkajíc z druhé strany.

Nadepsal jsem tuto pasáž „Dvě tendence“; bystrý čtenář už dávno poznal, proč jsem k tomu názvu připojil otazník. Tendence, o kterých tu byla řeč, rozhodně nelze redukovat jen na dvě: jde o různé tendence, které se sice do větší či menší míry kryjí, které ale sotva lze seřadit do dvou sloupců. Laskavý čtenář si jistě také všiml, že v souvislosti s různými těmito tendencemi se stále vracejí dvě, z nichž jednu – budeme-li skutečně existující spor chtít vyostřit – můžeme nazvat literární a druhou divadelní, přesněji řečeno tendenci k nejplnějšimu smyslovému účinku, jaký může divadlo poskytnout. Nemohli bychom tu první přesněji označit za činoherní či dramatickou v užším smyslu?

Dramaturgie a vyhnání hanswurstů

V každém případě můžeme konstatovat, že měšťanskou činohru přímo zakládá dominantní postavení pevného dramatického textu, tedy okolnost, která jako by poskytovala všechny důvody charakterizovat měšťanské činoherní divadlo jako literární, resp. vidět v dramatu, které mu poskytovalo předlohy, nedílnou součást literatury.

V 18. století, jehož druhá polovina je v Benátkách také stoletím (prohraného) zápasu Goldoniho s Gozzim, se v Německu ne náhodou rodí jako specifická disciplína dramaturgie, která měla prostředkovat mezi literaturou a divadlem: I sám zrod dramaturgie, i tato její charakteristika souvisí s dobou, kdy se divadlo chtělo od literatury učit, resp. toužilo se jí vyrovnat co do intelektuální a obecně kulturní úrovně. Šlo přece o 18. století, tedy o dobu, ve které literatura zaujímal v kultuře nejdůležitější místo. Její vliv se ostatně uplatňoval nejenom v tomto okamžiku konstituce měšťanského divadla, ale i později, např. za naturalismu či symbolismu, které jako by se rovněž zrodily takřikajíc v klíně literatury.

Ano, ocitáme se v epoše, která jako by znamenala definitivní konec divadla, rozvíjeného nikoli z dědictví antické tragédie a (vysoké) komedie a nikoli z toho způsobu uvažování o divadle a dramatu, jehož zdrojem a nejvyšší autoritou byl Aristoteles. Ten totiž sice uznával, že i když „má [tragédie] všechno jako báseň epická, vždyť může uživateli i téhož metra“, na druhé straně „v nemalé části má hudbu a scénickou výpravu, jíž se nejzřejměji působí požitkem“. Proti tomu ale jedním dechem zdůrazňoval, že se tragédie bez divadla obejde: „Mimo to tragédie plní svůj úkol i bez pohybu, bez provozování, právě tak, jako báseň epická; neboť pouhým čtením se ukazuje, jaká jest“ (Aristoteles 1999: 385).

V té souvislosti není možné se nezmínit o Johannu Christophovi Gottschedovi (1700–1766). Gottsched nepatřil mezi zastánce jakési literární čistoty dramatu, a právě proto měl pro vývoj dramatu i divadla a jejich vztahu v Německu a okolí velký význam. Zastánci literární čistoty dramatu tu nazývám dramatiky, kteří považovali dokonce za nemravné vyhledávat herce a pokračovali vlastně v tradici školního divadla, i když některé jejich hry hrály i profesionální společnosti. To se v jejich hrách projevovalo i převahou rétoriky vyžadující spíš pouhý přednes než inscenaci.¹²

Pokud jde o Gottscheda, zapsal se do dějin divadla a dramatu tím, že se spojil s principálkou Friderikou Carolinou Neuberovou (1699–1760), dcerou právníka a vládního úředníka, která utekla k divadlu. Pod Gottschedovou patronací vyhnala roku 1737 Neuberová – k velké lítosti moudrého osvícence Gottholda Ephraima Lessinga – z divadla Hanswurstů a s ním improvizovanou komedii; dlužno říct, že velký úspěch se svou orientací ‘na literaturu’ neměla.

Stanovisko Neuberové se v každém případě blížilo přesvědčení, které vídeňskému osvícenství přikazovalo bojovat s „nepravdělnou dramaturgií“, tj. s volností lidové komedie, která se neřídila osvícensky pojatými ‘klasickými’ pra-

¹² Vztah rétoriky a divadla, příp. dramatu představuje – právě tak jako vztah rétoriky a poezie, resp. poetiky – zvláštní problém; a to nejenom vzhledem k významu rétoriky v západní kultuře vůbec, ale i z hlediska speciálního. Vztah divadla a dramatu k rétorice se přitom rozhodně nekryje se vztahem divadla a literatury, protože rétorika přes svou tendenci k pouhému přednesu spoléhá sice především na slovo, ale také v jeho *mluvené* podobě, v rámci které má vždycky co dělat s gestem. Každá řeč řízená pravidly rétoriky představuje tedy vlastně scénický, i když nikoli přímo divadelní projev: je záměrně scénovaná nejenom ve slovní, ale i v mimoslovní rovině. I když gesta jsou ve valné většině pouze doprovodná, neměla zřejmě ani v příslušných dobách zcela konvencionalizovanou podobu; to je patrné také z toho, že i za Shakespeara se řečníkům doporučovalo, aby se mimoslovnímu projevu učili od herců.

vidly. Toto lidové divadlo,¹³ které si oblíbil dokonce i sám Josef II. (1740–1790), mělo závažnou vadu: vzhledem k nefixované nebo aspoň nedokonale písemně fixované podobě slovního projevu ji nemohla v zájmu státního absolutismu kontrolovat cenzura. Divadelní cenzuru vykonával přitom od roku 1770 osvícenec a dlouholetý bojovník za 'pravidelnou dramaturgii', „vídeňský Gottsched“, jak se mu také říkalo, dvorní rada a profesor Josef von Sonnenfels.

Boj osvícenců s 'nepravidelnou dramaturgií' byl tedy nakonec (a to dokonce i ve Vídni) vítězný: to není vlastně žádný div, protože tato 'nepravidelná dramaturgie' se vzhledem k celému svému zaměření nemohla stát základem národního divadla, které mělo (a právě že teprve mělo!) ve specifických německých podmínkách představovat významnou součást oficiální národní kultury.¹⁴

Vídeň byla ovšem přes všechny pozdější josefínské germanizační tendence v tomto směru zaměřená aspoň zpočátku přece jen ne tak úzce. O tom svědčí i pozvání, které odtud roku 1764 dostal vzhledem ke své kvalifikaci reformátora lidové komedie Carlo Goldoni: měl tu zastávat místo dvorního básníka 'pro činohru', jako ji tu pro operu zastával další velký Ital Pietro Metastasio (1698–1782).

13 Označuje-li se toto divadlo 'lidové' ('Volkstheater' jako opositum k 'Hoftheater'), zdůrazňuje se na úkor jeho profesionálního původu zaměření na převládající zájemce, jejichž nálady a postoje také obráželo, případně jim aspoň vyhovovalo. Ne že by v nových vídeňských předměstských divadlech, otevřených 1781–1789 a budujících už převážně na 'pravidelné dramaturgii', chyběla šlechta a bohatší měšťanstvo: 'celá Vídeň' dovedla tleskat jak hercům Burgtheatru, tak komediantům z předměstí.

14 Byl to také nakonec právě Josef II., kdo dal dvorní divadlo pod novým názvem Hof- und Nationaltheater nächst der Burg k dispozici německé činohře, ze které tak učinil státně podporovanou reprezentativní instituci. Císař chtěl své divadlo učinit i místem rozmachu německy mluveného divadla – a v rámci tohoto plánu se tu dočkal mimořádného úspěchu Mozartův *Únos ze serailu* –, ale od roku 1783 se tu vedle německé činohry stejně prosadila s 12 představeními měsíčně italská opera.

Divadlo a kultura

Kdyby mělo být nějak shrnuto, co bylo zatím o vztahu divadla a literatury řečeno, bylo by třeba zdůraznit dvě východiska, vytčená už na začátku v komentáři ke zdrojům zájmu o studium herectví: Na jedné straně projev vycházející z fixovaného psaného textu, na druhé straně projev vycházející z improvizace; přesněji řečeno, důraz na tělesné hnutí v případě mimu a důraz na esteticky formované slovo v tragédii, ale do značné míry i v komedii či aspoň v jejích některých druzích. Můžeme směle tvrdit, že rozdíl, o který tu jde, se rovná rozdílu také už na začátku zmíněné plebejské zábavy a oficiální kultury.

Význam oficiální kultury tu ovšem rozhodně nemíním snižovat; aspoň ne význam té oficiální kultury, která občanům starořecké polis poskytovala možnost společně se shromáždit tváří v tvář kosmu – mám na mysli kosmos jak ve významu řádu, tak v konkrétní podobě setkání země s mořem a nebem, které tvořilo pozadí tomu, co se odehrávalo v orchestře a na proscéniu starořeckého divadla.

Není ostatně podobná konfrontace s tím, co člověka a jeho bezprostřední zájmy přesahuje, nakonec báží každé kultury? Mám samozřejmě na mysli kulturu nikoli ve smyslu čehosi (vždycky) oficiálně uznaného a uznání se domáhajícího, tj. koneckonců nějaké moci, ale kulturu ve smyslu toho, co i toto oficiálně uznané přesahuje, ale bez ohledu na co není člověk schopný dát svému životu důstojné rozměry.

To, co člověka přesahuje a s čím jako by chtělo své diváky ať vědomě či nevědomě nakonec vždycky konfrontovat divadlo, které se pokládá za součást kultury, je samo ve srovnání s mimem a všemi formami rozvíjejícími jeho dědictví konfrontováno vlastně s životem 'v původní podobě', tzn. v podobě jeho nezkracené nebo aspoň nepřilíš krocené přirozenosti; té přirozenosti, která má vždycky

tendenci usvědčovat z umělosti všechno, co se ať právem či neprávem vydává za průvodní jevy a nezbytné důsledky přijaté či panující kultury.¹⁵

Jako mohou být kulturní či aspoň zdánlivě kulturní jevy plodem nejenom nezbytné formace, ale i deformace, a nejenom řádu, ale i pouhé mocensky udržovaného pořádku, mohou degenerovat i projevy přirozené vitality: my, kdo jsme svědky a podléhajícími i vzdorujícími objekty odevšad se na nás valícího, primitivního i rafinovaně vykalkulovaného všemediálního bavičství, jistě si dovedeme představit, na jaké úrovni bavili obecnstvo někteří hanswursti.

O tom je při uvažování o vztahu divadla a literatury třeba mluvit zejména proto, že herectví a divadlo vůbec má dva prameny: jeden můžeme nazvat mimováním a je jako takový – totiž právě jako pramen – přirozeným plodem lidské vitality, zatímco druhý je plodem jisté předběžné kultivace, a souvisí tedy s tím, čemu říkáme kultura a co bylo do jisté doby obvyklé ztotožňovat především s literaturou.

Ať v jeho jednotlivých proudech či představitelích herectví a divadla převažuje to, nebo ono, herectví a divadlo 'jako takové' pramení z napětí mezi oběma póly a je v každém jednotlivém případě výsledkem zápasu mezi tendencemi, které s tímto napětím souvisejí.

¹⁵ Pozor: *Panující* kultura není vždycky totožná s *tradiční* kulturou; např. dnešní panující kultura je tradiční kultuře, resp. kulturním hodnotám, které mohou být a jsou považovány za tradiční, zásadně vzdálená.

Literatura:

- ARISTOTELES. *Rétorika. Poetika* (v překladu Antonína Kříže), Praha 1999
- BALVÍN, J. / POKORNÝ, J. / SCHERL, A. (ed.) *Vídeňské lidové divadlo (od Hanswursta-Stranitzkého k Nestroyovi)*, Praha 1990
- BEJBLÍK, A. / HORNÁT, J. / LUKEŠ, M. (ed.) *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*, Praha 1980
- BORCHERDT, H. H. *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Reinbeck b. Hamburg 1969
- BUKÁČEK, J. *Carlo Goldoni (Osobnost a doba)*, Praha 1957
- DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*, Praha 1995
- JACQUOT, J. „Proměna divadla v době renesance a rozvoj strojního vybavení“, *Scénografie*, 1978, č. 3
- JOMARON de, J. (ed.) *Le théâtre en France*, Paris 1992
- QUINTILIANUS, M. F. *Základy rétoriky* [asi 95 po Kr.], Praha 1985
- REICH, H. *Der Mimus I*, Berlin 2003
- SNELL, B. *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928
- VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, *Disk 2* (prosinec 2002) a *Disk 3* (březen 2003)
- VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)“, *Disk 8* (červen 2004)
- VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk 16* (červen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénologie Brechtovy Krejcarové opery“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)
- WEIDLE, W. „Vom Sinn der Mimesis“ (1963), in: (týž) *Gestalt und Sprache des Kunstwerks: Studien zur Grundlegung einer nichtästhetischen Kunsttheorie*, Mittenwald 1981

Obřad slova v díle Josefa Topola¹

Tereza Marečková

Dramatická tvorba se většinou vyvíjí spolu s proměnami společnosti, pohybuje se paralelně v jejích siločárách. U her Josefa Topola jako by to neplatilo, ačkoli se najdou i výjimky. V dobách socialistického realismu píše blankversem o smyslu bytí a v době černého humoru neoficiální normalizační tvorby pokračuje v lyrické dramatice. Ručí za svou osobitost každým slovem, které od něj můžeme číst. I dnes se zdá, jako by nepatřil do tohoto světa. A podle rozhovorů, které poskytuje velmi poskrovnu, se skutečně zdá, že se v dnešním světě a dnešním jazyce necítí být doma. „*Když mám sám promluvit, bojím se, že mi už nikdo nebude rozumět. Dokonce si myslím, kdybych teď přišel s novou hrou, nenajdu už obecnstvo, protože lidé jsou zvyklí z různých seriálů v televizi a z amerických filmů jen na postelní drmolení a akční výkřiky: kámo, sakra, doprdele... Položit se do jazyka, jako to dělali třeba Beckett a Ionesco, nenajdu porozumění.*“

Jazyk a sdělování si – dnešním jazykem řečeno, komunikace – jako téma je v Topolových textech přítomno už od *Půlnočního větru*, který přivál na jeviště roku 1955 v autorových devatenácti letech. Možná se tento motiv související s jistým životním pocitem prohloubil až do dnešní trochu příliš zobecňující rovinu vlivem všech společenských a vlastně i světových nedorozumění, jimž byl vnímavý básník doposud na světě přítomen.

Rozhodnout se pro slovo

Dětství Josefa Topola prožité v Poříčí nad Sázavou bylo pro jeho další tvůrčí vývoj určující. Vesnice procházela proměnou a budoucí básník byl nejspíš ještě u obou fází vývoje tamní společnosti. Sedával pod stolem při draní peří a poslouchal, co se kde semlelo. „*Všichni odbávali pířka, i můj tatínek. Občas uvařil grog a baby mlELY a mlELY... Naši sousedé, manželé Černí, měli pohřební ústav a truhlářství, vyráběli rakve a k tomu samozřejmě měli parádní vůz se stříbrnými anděly a na něm vypravovali pohřby. Prostě manželé Černí, nomen omen. Schovaný za kredencí jsem poslouchal jejich hovory, nebo spíš tok řeči. A tehdy vznikly mé první literární pokusy. Svým vlastním dětským těsnopisem jsem si zapisoval, co jsem slyšel, protože tok jazyka byl pro mě neuvěřitelný. Byl jsem fascinován nepředpokladatelností asociací i obludnými historkami rodiny Černých, kterým vždy zavolali, když se*

¹ Tento text vznikl v souvislosti s dramaturgickou přípravou a zkoušením inscenace Topolova *Konce masopustu*, která je uváděna v koprodukcí DAMU a Transteatral, o. s. a jejíž je Tereza Marečková dramaturgyní; režisérem inscenace je Štěpán Pácl.

► **Josef Topol: Konec masopustu. Národní divadlo 1964. Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Irena Nývtová, masky Jan Koblasa, hudba Jan Klusák**

▼ **Josef Topol: Konec masopustu. Transteatral, o. s. & DAMU 2008. Režie – dramaturgie Štěpán Pácl – Tereza Marečková, scéna a kostýmy Tereza Beranová, hudba Jakub Kudláč**

někde našla mrtvola, nebo alespoň její kus. Na závěr trhání peří byla doderná, pil se punč a já jsem se tehdy odvážil jim záznam z večerů klopýtavě přečíst. Baby se mohly umlátit smíchy. Samy nevěřily tomu, co říkaly, co semlely.“

Když si dnes čteme Topolův *Konec masopustu* spolu s herci, jsou zprvu hodně zmatení, i když fascinovaní, asi jako dítě pod oním stolem, kolem kterého sedí dospělí a sprádají trochu neznámá slova. Nerozumí hned všemu, ale tuší prožitek a důležitost slov, která kolem nich létají jako pomalé bílé chumáče peří. Jazyk v nich probouzí zvědavost, má tajemství a kouzlo a patří právě do vzácného času stmívání, v němž hoří svíčka, času mezi snem a bděním.

Když se potom probíráme jednotlivými větami dramatu, skoro v každé něco chybí, něco se zapomnělo nebo se schovává. Náš představitel Smrtáka Jiří Panzner pak ale shrne hlavní dojem z textu své postavy asi v tom smyslu, že *„takhle se přece doopravdy mluví, jeden přes druhého něco podotkne a zase se odbočí jinak, aby se slova mohla za chvíli vrátit zpět k původnímu tématu, navázat na nedokončené“*. Sdělení není učesané do navazujících vět a odstavců, vše je zpřeházené jako na pracovním stole, jako v životě. Paradoxně označil Topolův básnivý a stylizovaný jazyk za bližší živoucí mluvě, než promluvy, s nimiž se setkává v jiných veskrze prozaických textech. Pojmenoval tak neobyčejnost jazyka tohoto velkého českého dramatického básníka, tvořenou zejména živou přítomností vnitřní proměny mluvčího, která se neděje jen v podtextu ‘normálních’ slov nebo jako verbalizované pojmenování tohoto stavu, ale přímo v nich, v jejich struktuře. Jeho slova objevují zkratku k podstatě, která by nás běžně nenapadla.

V rozhovoru s J. Ledererem z roku 1976 se Josef Topol vrací k dalším impulzům vybízejícím ho k psaní. *„Tak mi bylo, když jsem se jako kluk léčil z tuberkulózy kostí, vysedával u okna, lačný venkovního života, který mi byl nadlouho odepřen, díval jsem se, smutno mi bylo a z toho jsem začal psát... Je to mimo jiné i touha po účasti, touha po společenství.“* Tato touha do slov svého nositele možná promítla onu vyzývavost nedosloveností, ale i to, že jeho slova volají po posluchači, po divákovi, aby jim šel naproti. Koneckonců by se v této základní potřebě dalo vysledovat i zásadní Topolovo téma dorozumívání, porozumění a srozumění jedince se společností, jedince sama se sebou nebo se světem skrze lásku.

Hledání divadla

Josef Topol studoval gymnázium v Benešově, poté odešel do Prahy, kde ho to táhlo k divadlu E. F. Buriana, aby tam sledoval všecka mistrova vzkríšená představení (*Máj, Vojna, Lidové svity...*) a nasával obrazivost a koneckonců i zacházení se slovem, inspirované lidovým znakovým divadlem ve spojení s Burianovou





Josef Topol: Konec masopustu. Národní divadlo 1964

▲ **Josef Kemr (Smrták) a Jan Tříska (Rafael)**

► **Vladimír Brabec (Husar) a Luděk Munzar (Jindřich)**

současnou hudebností a obraznou režii. Zde také píše svou první hru *Půlnoční vítr*, uvedenou v divadle roku 1955, když bylo autorovi 19 let.

Již výše bylo naznačeno, že Topol přicházel s texty v dobovém kontextu přinejmenším netypickými. Poválečná dramatická literatura se vyrovnávala s vnitřním i vnějším diktátem ideologie. A ačkoli se právě po roce 1955 začala objevovat i díla s náznakem kritického pohledu a s chybučícím protagonistou (Stehlíkovo *Vysoké letní nebe*, Kohoutovy *Zářijové noci*), vždy se řešení odehrávalo v rámci předem daných tezí. Plochosť textů se samozřejmě a především týkala nejen výrobních her, ale i kolektivizačních dramát, která předstírala dokumentárnost, ale s realitou neměla nic společného. Josef Topol vpadá do dramatické literatury naopak jaksi zevnitř a navazuje na pozapomínanou velikost a tradici klasických divadelních textů.

Začíná studovat na DAMU a seznamuje se s Karlem Krausem, který toho času hledá autory pro dílnu při Národním divadle. Dramaturg Kraus se spolu s Otomarem Krejčou snaží vnést do zlaté kapličky nový současný podnět. Místo oslovení tehdejších zavedených dramatiků se obrací na básníky. František Hrubín, Milan Kundera, František Pavlíček a Josef Topol mají stvořit novou velkou českou hru, která by v sobě nesla skutečnou situaci doby, a ne jen její vyprázdněný a bezduchý odraz, jaký nabízel socialistický realismus.



Setkáním Josefa Topola, Otomara Krejčí a Karla Krause se otevírá nová a významná etapa dějin českého divadla. Roku 1959 má premiéru *Fejich den* jako generační výpověď tehdejšího sebehledajícího mládí. Vnitřní lyrizující naladění mladého dramatika, hledání detailu a propracované psychologie, vnímání živých problémů společnosti a spění k jevištní metafoře musely být průsečíkem na cestě těchto výrazných tvůrců.

Tím do slov Josefa Topola vstupuje další důležitá okolnost, totiž práce s konkrétními herci, především Janem Třískou a Marií Tomášovou, kteří jsou mu po více než deset následujících let přímou inspirací a reflexní plochou, na niž promítá své představy. Sám Topol k tomu říká: „*Zřejmě se divadelní hra - vedle jiných žánrů - dá nejhůř psát do šuplíku. Hra je trojrozměrná... Bez herce je jí sotva půl... Člověk si může namlouvat, že si píše pro sebe - když píše hru, chtěj nechtěj hmatat za postavou herce, za hrou diváka.*“ Za jeho dramatickými slovy lze ovšem také cítit ‘hmatání’ konkrétního režiséra, o jehož znalost a konkrétní zkušenost se odvážně opírají. Tato propojenost a konkrétnost se dovršuje především v letech Divadla za branou.

Při studování materiálů kolem *Konce masopustu* - jedné z největších českých her - mě překvapila poznámka, týkající se okolností vzniku textu. „*Když jsem začínal, když Krejča při Národním divadle formoval autorskou dílnu, těžce jsem nesl, že mě od počátku nutili do ‘velké’ hry. Bylo mi dvaadvacet. Spíš by mě bylo těšilo zkusit to jinde, blíž své generaci, kde nejste zavalený takovou zodpovědností -*



**Josef Topol: Konec masopustu.
Národní divadlo 1964**

◀ **Luděk Munzar**

▶ **Radovan Lukavský (Král)
a Marie Tomášová (Marie)**

kde se taky dá improvizovat, dělat legrace, hlouposti. Třeba si to vynahradím až teď, sám pro sebe,“ uzavírá trpce normalizací umlčený dramatik.

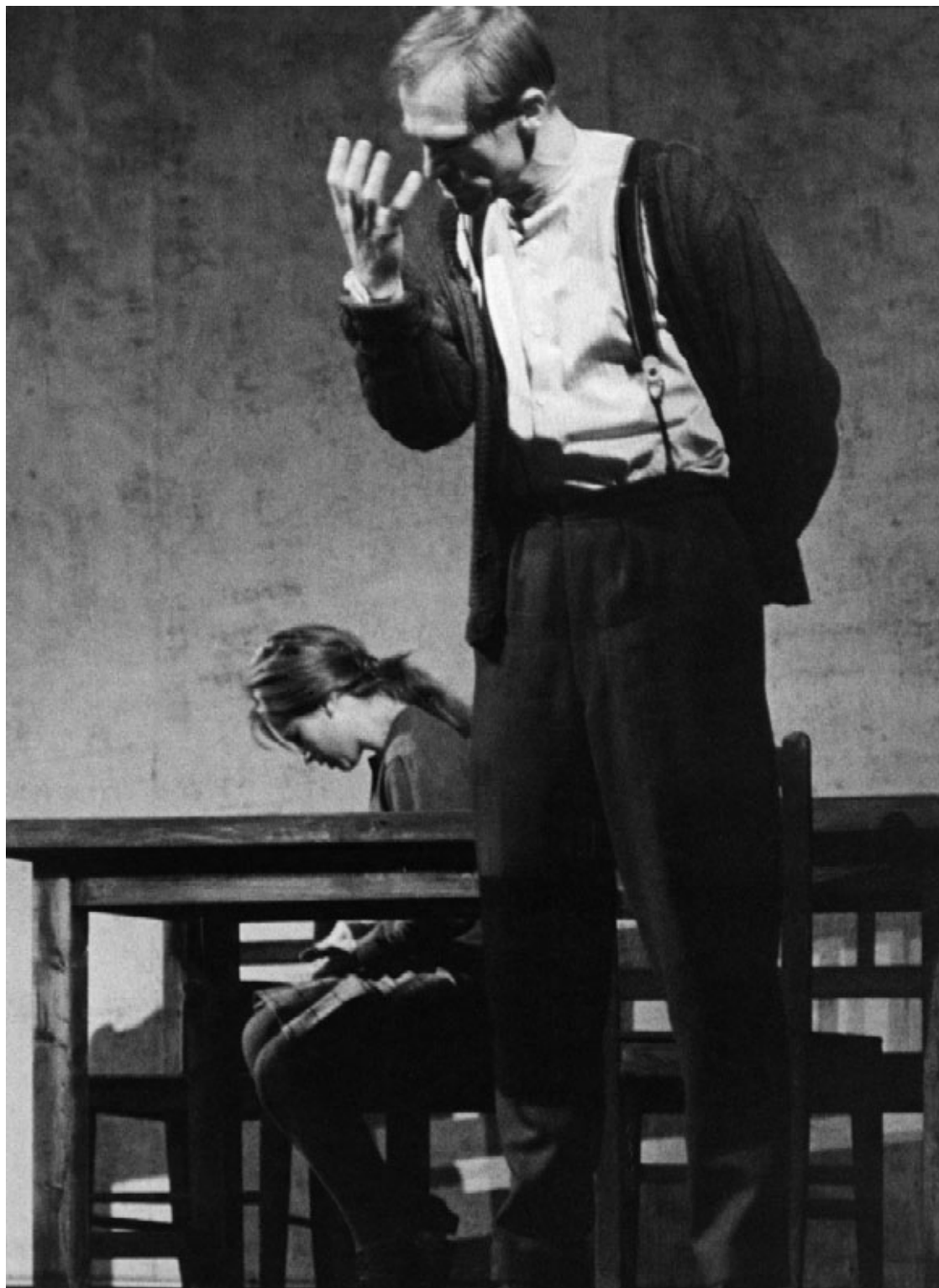
To mimo jiné dokazuje, že tvárný vliv vedení činohry naší přední scény byl vskutku velký a určující, že nasměroval přední dramatický talent tam, kam by se asi sám nevydal, nebo rozhodně ne tak brzy, a že se mu možná někde autor pokoušel vzpírat. Jisté je, že možná i díky tomuto nepřijemnému tlaku se nakonec zrodilo dílo, zachycující takové bohatství témat, divadelních podob a tvarů, a to vše v nesmírně prorostlém a sourodém celku.

První triáda her

Ačkoli Topolovy první tři hry vznikaly za značně odlišných podmínek a z rozličných pohnutek, pokusím se popsat vývoj, k jakému v nich došlo co se týče zrání a artikulace tématu i vnější podoby dramatického textu.

Dramatik Josef Topol se ve svých prvních třech hrách – *Půlnoční vítr*, *Jejich den* a *Konec masopustu* – pokouší zobrazit téma určující i pro jeho další tvorbu. Dominuje především hledání sebe sama a vlastního místa ve společnosti, v **rozporu** s pociťovanou nutností uchovat si svobodu. Pozoruhodná a výrazná je pak dvojitá podoba mužského hrdiny. Ve všech třech textech se objevují dvě hlavní mužské postavy, vlastně ještě chlapeci na rozhraní mládí a dospělosti (16 až 18 let), v čase rozhodování o budoucnosti a vlastním postavení.

V jedné linii je to podoba jakési ‘slepé koleje’, kterou představuje muž zjednodušeně řečeno příliš citlivý a (múzicky) vnímavý, neschopný se emocionálně ani jinak bránit okolnímu světu (Čestmír, Jindřich, v jemnější podobě Vladimír a Host, v pozdějších hrách např. Slavík). Ve všech případech nakonec umírá. Vedle něj stojí hrdina–rebel (tehdejší kritika používala slovo „chuligán“), naopak bránící se jakékoli svazující podobě vztahu nebo emočnímu vkladu, žijící pro okamžitý požitek, přitažlivý svou dravostí a talentem (Tyr, Pavel, Rafael). Pro něj je smrt



druhého impulzem k vykročení do vlastní dospělosti. Sledujeme pak poněkud drastickou podobu zamaskovaného iniciačního rituálu a okamžik poznání vlastní cesty a přijetí zodpovědnosti, vystoupení z chaosu do řádu. (Možná že v tomto tak důležitém obraze je skryt autorův zážitek z nenadálé smrti otce, kterého – tak jako Hosta – porazila motorka řízená neznámým mladíkem, který z místa ujel.)

Každá z her nabízí téma v trošku jiné podobě a kulisách, ale celkově platí, že se autorovi daří stále přesněji a divadelněji ho vyslovit. Zpočátku zastřená situace v *Půlnočním větru*, zaobalená do historických kostýmů a spíše obecných kontur času legend, se v *Jejich dni* a dalších hrách formuluje už na současných postavách. V *Jejich dni* se ještě mnoho emočních stavů popisuje slovem, v *Konci masopustu* už promlouvá situace nebo scénický obraz.

Kromě tohoto tématu se ve všech třech textech ozývá mezigenerační konflikt, řeší se platnost a ohroženost společenského řádu právě na základě výměny nebo neochoty k výměně generací. Dalším důležitým a pro postavy spásným motivem je láska, úzce propojená s ženstvím. Za lásku se umírá a z lásky se dítě proměňuje v muže. Dává lidem sílu přijmout sebe sama skrze toho druhého. Skrze ženu, která věří v muže uvnitř ‘chuligána’.

Půlnoční vítr

Prolog v *Půlnočním větru* se odehrává na poli. Otec se synem vysévají zrní a syn se otce ptá na smysl jejich počínání a vlastně celého bytí. Propojení magie světa dítěte a moci básnické metafory jsou prvky později tvořící důležitý stylotvorný rys Topolova díla. Jejich dialog rámovaný obřadem setí naruší Tyr, jedoucí tudy za nevěstou do Prahy. Tím doplní otcův obraz o řádu světa.

„Co je to láska, ptáš se?

Aby byl život, musí láska být,

a proto za láskou je nutno jít

a třeba obět přinést jí a život dát,

vždyť bez ní žít – je skomírat...“

Celý *Půlnoční vítr* pak vypráví příběh o boji za tento řád a o prokázání jeho smyslu.

Ztělesněním odvěkého uspořádání věcí je Bába, monologem otevírající vlastní hru. Láteří nad poměry pod vládou Vlastislava, který nedrží staré pořádky pevně v rukou, dychtí po válce a holduje okamžiku, místo aby ctil řád věčnosti. (Později, ve vztahu s Bělou, připomíná Chůvu z *Romea a Julie*.) Do děje vstupujeme ráno po oslavách slunovratu, v rituální čas. Že není Vlastislav dobrý panovník, se dokazuje už v další scéně, kdy panovník lačný boje neposlechne varování věštby bohů a rozhoduje se pustit do bitvy s Čechy.

Jeho pobočníkem je Durynk. Jagovská postava, ztělesňující hned několik Topolových témat. Především je to prolhanost a umně zneužívání slov k manipulaci a vlastnímu prospěchu, akcentované později v postavě Husara v *Konci masopustu*. Durynk je tajený nepřítel vlastního pána a na konci způsobí jeho zkázu a prohru v boji. I jeho motivace jako by se inspirovaly Shakespearem – mstí se za dávné odmítnutí Vlastislavovou ženou, Čestmírovou matkou, za celoživotní porobu. A mstí se samozřejmě na nejslabším – na synovi nenáviděné lásky.



Josef Topol: Konec masopustu. Národní divadlo 1964. Jan Tříska a Marie Tomášová

Čestmírovi je šestnáct let a ve zkušebním souboji s otcem, k němuž byl donucen, neobstál. Nachází se přesně v období, na které klade autor ve svých textech největší důraz – dospívání. Prochází proměnou z dítěte v muže. Dítě, které se tolik ptalo v prologu hry, se má proměnit v muže – otce, který umí odpovídat. Čestmír ale nikdy k úplné proměně nedospěje, je zabit ještě jako dítě, ačkoli předtím stačí rozkvést láskou v poněkud pohádkové podobě. Odnáší si první a poslední polibek Běly.

Běla je mu dána jako kořist a on s ní může naložit podle svého. Nedokáže jí ublížit, jako by to udělali všichni muži z tábora, téměř s ní neumí ani promluvit. V jejich prvním setkání je velmi silně naznačena Čestmírova jemnost a zároveň trýznivá hloubka, z níž se mu jen těžko vystupuje a srozumívá s okolním světem. Jakkoli je ale Běla v pasti a zajetí nepřítele, přesto pochopíme, že intuitivně cítí vzájemnou blízkost a v situaci, kterou jejich vztah vrcholí, se jí ani nebrání.

Durynk potřebuje pro svou pomstu Čestmíra omámit, a tak slíbí Běle, že když ho opije vínem a svým 'ženským kouzlem', bude potom volná. Ona netuší, že se jedná o lest vedoucí k Čestmírově smrti, a svolí. Milostný dialog Čestmíra a Běly, odehrávající se v lese, je shakespearovským ohlasem, ale i propojením blankversu a jeho nenápadně houpavého rytmu s lidovou pohádkou a jejími

rituály. Běla má tři přání, která musí Čestmír splnit. Motiv snu se proplétá s tématem zdání a klamu, nechybí bezednost hvězdného nebe, jako připomínka věčnosti a hlubšího smyslu dění, který na zemi uchovává právě láska. Běla, ačkoli je nevěstou jiného, je sama na moment omámena průzračností slov, která pronáší láskou opilý Čestmír. Ten jako by byl propojen s Tyrem a ztělesňoval dětskou a čistou část jeho duše. Vidíme Topolovu podvojnou vizi mužského světa a souboj, který se v něm odehrává. Souboj mezi rozcitlivělou a básnivou duší dítěte, která věří v čistotu a pravdivost světa, a na druhé straně tvrdostí a zodpovědnou rozhodností, jaká je po mužích vyžadována. Tento monolog je asi jediným průzračně milostným dialogem, všechny pozdější v následujících dramatech už v sobě nesou zárodky neshod a nemožnosti jeden druhému cele porozumět, ve slovech důvěřovat.

Běla byla unesena na cestě za ženichem – Tyrem. Jeho pomsta pak iniciuje jak celý vítězný souboj Čechů s nepřitelem, tak jeho vlastní proměnu v muže. Ačkoli Neklanovi vyhrál válku, musí být na jeho příkaz odstraněn, protože je nebezpečný svou nesmlouvavou odvahou a trváním na slibech a daných slovech. Je nepohodlný pro zkažený svět. Z ústřední trojice tak zůstává jen Běla, aby v sobě nesla dál poselství o hrdinství a lásce obou mužů.

Inspirace W. Shakespearem se v *Půlnočním větru* odráží mocně v zacházení s jazykem. Blankvers tvoří určující rytmický impulz textu, místy graduje dialogy verši vyostřenými do úsečných imperativů, nebo se naopak rozvlíni v monolozích a spodními proudy propojuje linie motivů. Inspirace tímto autorem je i v zacházení s prostorem a vůbec výstavbě představy o prostorové situaci v dialozích. Tvoření místa slovem je později výrazné v *Konci masopustu*, kde nabývá svébytné podoby a prolíná se do tématu jazyka a jeho schopností vůbec.

Například v *Jejich dni* se otevřeně a přiznaně pracuje s odkazem na Hamleta a jeho rodinnou i osobní situaci. Pak lze hledat ve vztahu Pavla a Milady náznaky vztahu Hamleta a Ofélie. V *Konci masopustu* se jedná především o ozvuky *Romea a Julie*, což souvisí pravděpodobně s Topolovou překladatelskou a dramaturgickou prací pro ND. Nejvýraznější je příbuznost smrti Mariina bratra Jindřicha se zabitím Tybalt Romeem. Ovšem v *Konci masopustu* se tato smrt pojí se symbolickým usmrcením Rafaelova ‘dvojníka’ – dítěte. Končí tím jeho únikový sen o (věčném) návratu do starých zlatých časů neposkrvněnosti, což jí dává trochu jiný význam.

Dalo by se říct, že *Půlnoční vítr* je již psán Topolovou obrazivostí oděnou do jazyka napodobujícího slavného Alžbětince, ale dějem a stavbou textu ještě převážně čerpá z vnějších zdrojů, ačkoli si již do nich promítá osobitě autorské téma.

Jejich den

První replika *Jejich dne* je pronesena zobecněnou a vlastně okrajovou postavou Mladíka a tematizuje se v ní povinnost a zodpovědnost, vazba k druhým jako pouto, které je třeba ctít. Čekají na něj doma, jeho žena možná zrovna rodí. On proto nemůže zůstat s kumpány tak jako vždycky, ačkoli se mu za jeho „ženáčství“ patřičně vysmívají. V rozporu, který Mladík ve ‘zmenšené’ podobě řeší, se obráží důležitý problém Topolových hrdinů – mohou zůstat sami sebou, ačkoli

připoutají svůj život k druhému? Mohou zůstat svobodní ve svazku nebo právě skrze něj? Dovoluje odpovědnost člověku naplno dýchat?

Princip mozaikovitého skládání vedle sebe položených a na ději přímo nezávislých dialogů a postavíček, jako je paní s psíčkem nebo výpravčí a hospodská, je pro *Jejich den* příznačný. Jako bychom bloudili s kamerou po maloměstěčku a zachytili zdánlivě náhodně několik útržků z jeho světa. (Autor nejspíš počítal i s režisérovou a scénografovou konkrétní světelně-kinetickou scénou.) Oproti soustředěnému vyprávění příběhu v *Půlnočním větru* se tu Topol vzdaluje od shakespearovské inspirace a blíží se „obrazu ze života“, který ofukává ústřední téma z mnoha různých úhlů a skrývá se pod rozdrobenou zápletkou. Asi nejvíce z těchto tří textů se blíží realistickému obrazu, což se týká i používání jazyka, ve kterém se jen výjimečně objevují metaforické momenty a verš v próze. (Zejména v replikách Hosta a obou mladých mužů. Vždy je spojeno se snahou o naléhavé emocionální vyjádření.)

Ovšem co zůstává, je sledování více dramatických linií – několik různých hrdinů a jejich dostředivých světů. Svět Pavla, který přijel na jeden den z vojny do svého rodného města, kde pracuje jeho dívka Milada, a svět Vladimíra, který se rozhoduje, jak naloží se svou budoucností. Zda se podvolí rodičům a půjde „na inženýra“ nebo se odváží jít za svým cílem a zkusí složit zkoušky na hudební akademii. Oba stojí před velkým rozhodnutím, ale stojí jaksi vedle sebe. Ještě se jejich dramatické situace dotýkají zvenčí a ne zevnitř, jako tomu je v *Konci masopustu*.

Opět tu jsou tedy dva ústřední hrdinové, ovšem Vladimír vedle Pavla působí trochu ‘papírově’. Postavu tvoří především ve slovech a čin přijde až na konci – dokáže odjet od rodičů na talentové přijímačky. Jeho problém je velmi subtilní, a možná právě proto je posílen přítomností Hosta, který je svým způsobem jeho intenzivnější podobou. Host sám o sobě říká, že je moc ‘*měkkejš chlap*’. Je to cizí element, přibývší do organismu města, kam ale vlastně patří – je to Vladimírův strýc, který ztělesňuje špatné svědomí celé rodiny. „*Co já, já jsem přežitek. Mě hodil výhybkář na slepou kolej.*“ Opět člověk nehodící se do dané společnosti, trpěný s krajní nevolí. Také se zde objevuje, jako později v *Konci masopustu*, linie vyprávění z minulosti, do níž jsou mnohé postavy ještě silně zapuštěny. Druhá světová válka mrazí jak ve vyprávění Hosta, coby bývalého vězně koncentračního tábora, ale i například Chlapce, jemuž padl v roce 45 otec. Minulost je nevyřešená, nese s sebou trauma a buduje v lidech barikádu strachu, za kterou se schovávají. Bažina minulosti pohlcuje ty, kteří v jejích nejistých dobách ztratili tvář a nenalezli odvahu se tomuto faktu postavit. Dodnes nejsou sami sebou.

Pavel je už vnitřně velmi podobný Rafaelovi z *Konce masopustu*. Svým cynismem a zdánlivou lehkomyšlností se brání proti narýsované budoucnosti nebo přítomnosti, která se mu z duše protiví. Dnes bychom asi řekli, že „nechce nic řešit“. Nemá ještě dost odvahy přijmout sebe sama i se závazky a vztahy, o které si tento čin říká.

„*Náš major říká: Soudruzi, den je pevnost, které je třeba dobýt! – Tak se snažím. Žiju vlastně... jen dneska.*“

Tento motiv nechuti a možná nemožnosti myslet a jednat jinak než pod vlivem momentálního hnutí a touhy, neschopnosti se zaručit za věci příští, se objevuje v mnoha dalších dílech, silně například v *Kočce na kolejích* a *Hodině lásky*.

Protějšky mužským hrdinům tvoří dvě protilehlé ženské povahy, přesně ve vyměněné poloze. ‘Lehkomyšlný’ Pavel má zodpovědnou paní učitelku Miladu

a do nitra a tvorby ponořený Vladimír má 'lehkonohou' a bouřlivě se hledající Irenu (tu hrála překvapivě v ND M. Tomášová, jinak představitelka spíše Topolovy hluboké ženy trpitelky. Miladu ztvárnila N. Gajerová). Jejich funkce ve vztahu je ovšem velmi podobná. Vytrvale věří, s nezdočnou láskou pečují o svého muže. Pomáhají tam, kde jemu samotnému docházejí síly. Vlastně mu pomohou ke 'stvoření' právě svou láskou a on si to uvědomuje i přes všechny vnější nepo-
kojné projevy.

I téma srozumění se, tolik podstatné pro *Konec masopustu*, se už v trošku naivní podobě objevuje v předchozích textech. Když Čestmír mluví s Bělou, nemůže najít slova a vlastně se pak schová do pohádkově ritualizované (lidové) promluvy. Milada s Pavlem mluví po celý „jejich den“ o tom, že si musí cosi nutně říct. Oba vědí, že to bude rozhodující pro jejich další společný vztah, a nedokážou to. Vyhýbají se tomu, utíkají se k druhým do dialogů, nakonec vymyslí, že si tu důležitou zprávu napíšou na papír a na nádraží si lístky předají. Mají strach z přímé konfrontace, neumí čelit pravdě, kterou tuší. Pod největším časovým a emočním tlakem, za pět minut dvanáct, dokážou promluvit, ovšem zejména kvůli Pavlovi vše pořád zůstává v rovině náznaku a tušení, nebo lépe řečeno cítění. Je na Miladě, jestli vytrvá ve víře v Pavla, který odjíždí a nadšen z usmíření s matkou volá z okénka vlaku, že „bude psát“. Stejným vlakem odjíždí i Vladimír.

Také téma nutnosti stát za svými slovy a naplňovat je životem se objevuje už v prvních dvou autorových textech – V *Půlnočním větru* je rozpor především ve slovech knížete, který se neodvažuje skutečně napadnout svého nepřítele, ale výrazně i v postavě Durynka, který se celou dobu služby přetvařuje a nakonec vraždí Čestmíra. Pavel se v *Jejich dni* ve vypjatém dialogu s matkou ptá:

„Ale jedno mi pověz, mámo! – Copak to jde, copak to jde? – aby někdo ved' na schůzích krásný řeči a žil si, jak ho napadne? – Copak to může být? Copak se řeči vedou jen tak? – Copak to nepatří k sobě?“

Na proměnách tohoto tématu ve třech jmenovaných textech je také vidět Topolovo zacházení se zpodobovanou látkou vůbec. To, co je v prvotně naznačeno v poměrně obecné podobě a zaobaleno do historického a pololegendárního hávu, vyslovuje se v *Jejich dni* ponejvíce slovy, v sice životných, ale stále 'jen' promluvách. V *Konci masopustu*, který je svého druhu vrcholným Topolovým dílem, se téma vtěluje do jednání. V tomto případě částečně do postavy Jindřicha, jako další podoby 'slepé uličky' čistého a vnímavého člověka, a částečně do Rafaela, který se svou upřímností bouří proti pravidlům a schématům, v něž nevěří. To se týká i tématu tvorby, o němž se v *Jejich dni* hodně mluví, ale v *Konci masopustu* se prohlubuje až do své podstaty – do boje o vnitřní svobodu.

Pravidlo dvou mužských hrdinů první tři Topolova dramata spojuje. Zejména v *Půlnočním větru* a *Konci masopustu* se jedná o stejný model. V *Jejich dni* se tato intenzivní dvojice – jednolitá bytost poněkud rozměšňuje, protože se rozdrobuje ještě na odnož Hosta, v němž je téma vlastně nejintenzivnější. Kolem rozhodnutí, který z hrdinů, a tedy který způsob života zvítězí, krouží Topol po celou první etapu tvorby. Zabitím Jindřicha se může Rafael přesunout do jiného rozměru bytí. Dospívá, násilím se z tohoto polodítěte stane zralý muž, nesoucí svůj kříž. A jakkoli je těžký, Rafael ho přijal a tím přijal sám sebe. Samozřejmě s pomocí pravdivé lásky, ztělesňované milovanou ženou, která se rozhodla přes všechna dílčí nedorozumění pokoušet se stále o nemožné – o společné vykročení z 'ted' do věčného 'navždy'.



Josef Topol: Konec masopustu. Transteatral, o. s. & DAMU 2008

▲▲ Jiří Panzner (Smrťák) a Radovan Klučka (Jindřich)

▲ Tomáš Petřík (Král), Jakub Tvrdlík (Cihlář) a Václav Jelínek (Tajemník)

Konec masopustu

Hra má velmi přesnou a zdánlivě nekomplikovanou časovou osu. V sobotním odpoledni, přibližně po třetí hodině, se schází část obce k podivné, narychlo svolané schůzi, na níž chce Tajemník – z okresu poslaný cizinec – probrat s Františkem Králem jeho vytrvalý a veřejný odpor ke vstupu do družstva. Postupně se všichni se značnou nevolí sejdou, kromě hlavního aktéra. Nikomu se prapodivná oficialita nehodí, protože ves už žije trochu jiným časem. Přípravuje se na svátek. A jakkoli cítíme, že už se jedná o pokroucenou a jen silou vůle drženou slavnost, přeče jen všichni (kromě Tajemníka) cítí, že se něco chystá. Že všední čas bude na chvíli vystřídán svátečním.

Další a další zmínky o čase sunou příběh stále blíž k „půl šesté“, kdy Smrtfák může zavřít holírnu a odehraje se ústřední parodický průvod maškar pohřbívací místo Masopusta-Bakchuse, jak tomu bylo dřív, „posledního krále lánů“, neboli soukromý sektor. A ještě než se otcovým pohlavkem zostuzený Jindřich Král schová do stáje ke svým milovaným koním, stačí na něj Husar – vůdce mašek ještě zavolat:

„Pojď ještě s námi, králi náš! Povedem tě k muzice s velikou slávou – o půlnoci tě budem korunovat –“

Půlnoc je mytická hranice a zlom. Zmínkou o korunovaci se ještě posiluje nenápadná linie motivu Jindřichova obětování a spojení s obětí Beránka – Krista. O půlnoci je Jindřich zabit a celá ves se schází, aby společně pochopila svou vinu.

Už v této výše citované Husarově replice je znát, že do reálného a jasně vymezeného času se protíná čas mýtu – čas maškar. Toto prolínání, respektive střídání, se odehrává i v rovině prostorové. Maškary ožívají venku, na cestách a polích. Uvnitř jsou z nich jen schlíplé prázdné duše – vesničané podílející se na Smrtfákově plánu, ovládaní jím. Nejzřetelněji je ona magická proměna vidět v Husarovi, kterak se z bezzubě rozezleného mladíka v prvním obraze promění hned v tom druhém v nadpozemskou bytost, která má čas v hrsti, která ho tvoří a ovládá svým slovem.

*„Nejsem vycpanej slamou,
Kašlu na hrací strojky,
žádný drátky
nevedou ode mne nikam!“*

Zacházením se slovem vyjadřuje autor plynutí dramatického času. Někde je jazyk krotký a slouží rozpravám o běžných věcech, jako je provoz vesnice, jinde se vzpíná a utíká do jiných prostorů a podob, aby rozšířil scénické a významové možnosti textu. Rovina průběžného a lineárního času vesnice je protínána časem mýtu, přinášejícím maškarami jako chórickými šířitelkami chaosu. To se nejvýrazněji děje právě skrze jazyk. Maškary skandují, burianovským voicebandem sekají do časoprostoru obce, komentují a básnickou silou vztahují viděné k širším společenským souvislostem.

Čas, jako dech příběhu, se tedy v Topolově případě rytmizuje právě jazykem. Čas díky tomu může zadržet dech, nebo po něm zalapat, jako v momentu, kdy se Jindřich zvedne v rakvi a Král ho vidí jako krále bláznů, kteří se mu přišli zlověstně vysmát. V *Konci masopustu* toho mnoho končí, a co začíná, to se můžeme jen domýšlet. Vedle epochálních změn tu krystalizují i ty nepatrné, a od těch se zase zpět odvíjí všechno historicky monumentální. Právě tato



Josef Topol: Konec masopustu. Transteatral, o. s. & DAMU 2008

▲▲ Radovan Klučka a Richard Fiala (Husar)

▲ Jindřich a maškary

propojenost malého jednotlivého osudu s pohybem dějin je v textu velmi silná. Také je pozoruhodné, že autor skutečně žádné z těchto sil nestrání a po vzoru svého učitele W. Shakespeara vytváří dílo umožňující více ‘pravd’, vícero pohledů a výkladových názorů.

Čas dává život všem proměnám. Proměna (tedy změna jednoho stavu v jiný) je základním principem textu. Jakýkoli konec, završující proměnu, je provázen nostalgií a bilancováním prožitého. Loučení má své rituály a tím nejvýraznějším v naší kultuře je pohřeb – pohřbívá se zima, král lánů, Jindřich a málem i Rafael, kdyby nebyl šťastnou náhodou tasil jako první. Loučí se obec s dosavadním společenským řádem, Pražka se svou vilou, Jindřich s milovanou kobyloou, Král se synem... Loučí se spolu světy, které si nemohou z různých důvodů porozumět. Neslučují se spolu. To probíhá v mnoha významových rovinách, které zdaleka nejsou jen osobní.

Tajemník, jako vystřižený z parodie na budovatelské hry padesátých let, nepronikne do světa hutných a neplýtvavých slov Františka Krále, ani když se dopraví k němu do chalupy, když on nepřišel na národní výbor. Ale ani Pražka – babička Rafaela – se s vnukem nemůže porozumět, jakkoli spolu žijí v jednom bytě. Pražka je uzavřena ve své představě o správném a jedině možném životě a ničí slova tam nepustí. A tak všichni padají do komunikačních jam a klíše vzájemně nastražených. A i když je někdo tak obratný jako Smrťák, tato maškara bez masky, že to vypadá, jako by uměl mluvit s každým – dohovří se jak s Tajemníkem, tak uvolněně s Rafaelem, lichotivě s Marií a panovačně s Husarem – není to skutečné sdílení a sdělování si, ale jen slídivé hltání slov, která padají do vnitřního prázdna. Jediný, kdo se i přes všechny překážky dokáže po vyčerpávajících peripetiích dobrat ke společnému slovu – společné situaci –, je Marie s Rafaelem. Protože jim láska dá sílu nevyhýbat se zraněním ve vzájemném souboji a tak moct přijmou sebe sama i s bolestí, kterou to obnáší.

Tak se tedy skutečně a nejintenzivnější téma složitě proloupává skrze slupky historické situace, kolektivizační ‘záminky’, reje maškar a další vrstvy, které jsou tu právě proto, že svědčí o tom, jaké je společenství lidí, kteří nejsou sami sebou, kteří ustupují tlakům a schovávají se za masky. František Král si pevně sám za sebou stojí, ačkoli jeho světu už téměř odzvonilo, Raf s Marií se tiše nebo bouřlivě a jeden díky druhému hledají a nalézají, sami k sobě se přiznávají. Štěstí v hrách Josefa Topola nemá podobu jásavé extatické radosti, ale vnitřního pravdivého postoje.

Absurdní ozvěny absolutna

V 60. letech vstoupil do českého dramatu nový způsob zacházení s jazykem v podobě absurdního divadla, například hrami Václava Havla. (*Zahradní slavnost* měla premiéru ve stejném roce jako *Konec masopustu*.) I zde, tak jako u Topola, v tom hrál roli ozvuk totalitního zacházení se slovem, manipulace s ním. Havel slovo natěsna do zmanipulované podoby mechanismu, stroje na komunikaci, a tím poukáže na jádro společenského problému. Hrozí ovšem, že se daný mechanismus, zprvu tolik zábavný a objevný, významově oposlouchá, kvůli své okleštěnosti nemá jít kam dál.



Josef Topol: Konec masopustu. Transteatral, o. s. & DAMU 2008. Magdaléna Borová (Marie) a Miloslav König (Rafael)

Topol se také dotýká tohoto nového vlivu (celkem hry zejména v 'modelovém textu' *Slavík k večeři*, který měl premiéru v Divadle za branou roku 1967). Také si bere pod tvůrčí lupu frázi, jazyková kliše a vyprázdňená spojení. Havel je přesazuje z jejich přirozeného prostředí a sleduje, jak budou pracovat v jiném kontextu, nebo vytvoří mechanismus na promíchávání částí vět a vystaví je propojením vzájemnému působení.

Spíše než jako chirurg pracuje Topol coby vyznačič celostní medicíny. Havlova slova na poli absurdně vymodelované situace upozorňují na nebezpečí plynoucí z jejich zneužitelnosti. Topolova slova nebezpečná jsou, protože konají. Pohybují se v reálném světě, tam osvědčují svou sílu. Jsou skutečná.

Odvaha vzít za Konec

Zdá se, že v *Konci masopustu* se propojily obě tendence naznačené v předchozích dvou textech. Dokonalý blankvers a vůbec veršovaná mluva stylizující jednání postav z pradávných časů a s tím propojený obraz ze současnosti – výsek skutečnosti, koncentrovaný do jednoho dne v maloměstě. Oba světy se vzájemně obohacují a komentují.

Když se pokusím popsat důvody, které nás vedly k inscenování této hry, začnu samozřejmě u jazyka. V mnoha současných hrách je jakoby opomíjen, asi jako když člověk zapomíná, že k chůzi potřebuje mít nohy. Slouží jako chatrná lávka, která se na cestě ke sdělení často propadne a nedovede nás nikam. Krom toho dovoluje obrazivý Topolův jazyk pracovat skutečně divadelně, zobrazovat jedinečný scénický svět, osvobozený od iluze nebo televizní reality.

O. Krejča říká, že přepsat pohyb v Topolově textu dokáže jen herec, a ne žádný vnější divadelní 'efekt'. Že totiž potřebuje herce – básníky. To je velmi přesné pojmenování dalšího úskalí při inscenování *Konce masopustu* – nedostatek herců básníků. Co vlastně toto spojení znamená? Osobně si ho vykládám jako schopnost odvážně a svobodně „stát si za slovem na jevišti“. Nemohou se za něj schovávat, nebo ho jen tak utrousit, musí ho být schopni vždy znovu vnímavě pozorovat a doprovázet na cestě k divákovi. Ve školní herecké výuce se dbá na technickou kvalitu výslovnosti, málokdo ale slyší, co je vyslovováno. Však básníků je vůbec na světě poskrovnu. K poznatku režiséra, jemuž byl ostatně *Konec masopustu* věnován, bych jen upřesnila, že k citu básníka musí patřit i vnímavost pro hudební rozměr promluv.

Pro příklad uvedu představitelku Marie Magdalénu Borovou, která koneckonců pro nás byla jedním z hlavních impulzů, díky nimž jsme se odvážili po Topolově hře sáhnout. Mimo jiné je nositelkou mnoha ocenění z Wolkerova Prostějova a dalších soutěží v přednesu i básnické tvorbě. Má zvláštní schopnost naprostého soustředění se při herecké tvorbě na jevišti, které vtahuje mysl a pozornost diváků. Je koncentrátem lidské přítomnosti v dané situaci a ne její rozředenou podobou. S trochou nadsázky by se dalo říct, že působí jako by byla v neustálém údivu nad slovy, která jí přijdou na jazyk. Z toho asi plyne i její schopnost dát se napospas nejen slovům, ale i humoru jako nadhledu nad sebou samotnou, což bývá mnohým hercům odepřeno, protože příliš hlídají svou vnější podobu.



Josef Topol: Konec masopustu. Transteatral, o. s. & DAMU 2008. Jiří Panzner, Jan Meduna (Petr), Magdaléna Borová, Václav Jelínek, Petr Rakušan (Předseda), Viktorie Čermáková (Paní Pražka), Svatava Milková (Věra) a Richard Fiala

Dalším důležitým momentem ve výběru hry byl pocit, že s ní nesouhlasíme, lépe řečeno s jejím tradičním výkladem. Chtěli jsme se bouřit stejně jako Rafael a Král, protože odmítáme, že „malým odzvonilo, teď jsou všude trasty“. Nadneseně je to trochu antiglobalizační pocit a víra v 'lokální zdroje' v mnoha významech toho slova. Král je pro nás jednoznačně hrdinou a ne zapšklým samorostem, který nepochopil nutnost příchodu nového světa. Chceme mít možnost stát za ním a stát si za svým. Možná je to trochu nespravedlivá potřeba vyhranit se oproti předchozím generacím a jejich pasivnímu přijetí 'nových pořádků'. Lásku Marie a Rafa pro nás tragické okolnosti neubíjí. Jsme svědky jejího zveřejnění a možnosti naplnění i za tak složitých společenských i osobních časů. Rozechvívající na Topolově *Masopustu* je už to, že svou obdobu kolektivizačního dramatu autor napsal jako tragédii. Pro nás nezbadaný a mizející způsob nahlížení světa. Tragédie je možná jen při vědomí a přijetí určitých hranic, které sami hledáme. Topol vtělil do slov tohoto dramatu konec jednoho řádu.

Také pocit proměny světa probíhající nám pod rukama a z ní plynoucího (snad) přechodného chaosu uvnitř i zvnějšku jeví kolem nás. Zmatek, jaký je v úřadovně národního výboru – tedy v sídle těch, kdo řídí naše životy, zmatek, který kolem sebe šíří chór maškar místy působící jako chladně odhodlaný vojenský oddíl a jinde jako partička nekontrolovatelných 'živlů'.

Zkoušení slovem

Topolovo dramatické slovo je vytrvalou a na sebe upozorňující překážkou v hereckém hledání. K textu jako živině své role má každý herec trošku jiný přístup. Při zkoušení *Konce masopustu* jsou velmi znát rozdílné postupy adeptů postav. Například představitel Husara Richard Fiala se skutečně „nebojí slovo“, jak říká jeho postava. Od počátku zkoušení rychle nasaje situaci a vztahy mezi postavami, které pak velmi živelně a bez zábran prověřuje. Místo textu chrlí vlastní podtexty současnou češtinou a seká kolem sebe nezastavitelně šavlí jako šaolinský mistr. Topolův jazyk prostě nestíhá jeho akci. Herec strhuje svou energií a až trpělivě přijme význam uspořádání slov své postavy a podřídí se mu, snad dojde k třesku setkání. Nehledá ve slovech, teprve následně se do nich obléká. Miloslav König zkouší Rafaela, onoho překrásného chuligána. Ve vyhoceném milostném dialogu s Marií vytrvale zaměňoval slovo *skončilo* za autorem předepsané *přestalo*. „*Když já nechci, aby to přestalo!*“ říká Raf zahnaný sám sebou do kouta. Bylo pro mě fascinující, jak po upozornění na tento detail dokázal bez přemýšlení, jen pouhým vědomým vyslovením původního slovesa, proměnit a prohloubit tuto chvíli. Asi jsme byli přítomni malého obřadu slova.

Za protipóly v přístupu lze tedy označit na jedné straně ty, kteří se ptají po jakési akci a vnitřním i vnějším jednání své postavy. Text nechávají kdesi vzadu a pudově se pouštějí do situací, používajíce k tomu svá vlastní slova jako domnělé podtexty autorových replik. Na opačném pólu jsou tací, kteří přicházejí od začátku s naučeným textem a skrze něj vstupují do akce. Problém je v tom, že mezi těmito skupinami dochází samozřejmě k nedorozuměním. Nejsou sladění a nemohou tvořit společnou skutečnost. Je ovšem pravda, že ‘podtextové’, trochu bezhlavé hledání často dopomáhá rychlejšímu tělesnému vstřebání jednání postavy, a naučený text zase svádí k ‘recitaci’. (S trochou nadsázky by se zde možná dalo používat rozlišení na přístup ‘činoherní’ a ‘alternativní’, nahlíženo rámcem kateder DAMU.) Topol je ale zvláštní případ autora. Má natolik propracovanou strukturu mluvního světa, že v něm je podstatná i volba jedinečné předložky nebo předpony. Možná to bude znít pyšně, ale myslím, že se v této rutině a ne-trpělivosti v zacházení se slovy odráží jakási obecná nepokora, nedůvěra k nim. Možná i ztrácející se cit pro jemnější odstíny významů. Argumentuje se krátkozrace tím, že není podstatné, jak to řeknu, ale co řeknu. Jenomže forma je sdělení samo o sobě a jejím zanedbáním se ztrácí podstatná část celku.

To, že tato hra je jedním z mála ‘plenérových textů’ v české dramatické literatuře, je zřejmé ze zápletky a prostředí, ale hlavně ze slov. Vane v nich vítr, dešť bubnuje rytmus slov, zimomřivě jimi drkotají zuby. Autor nás učí spolehnout se na prostou znělost slova. Závrať není nutné hrát, když se dobře a vědomě vysloví. Tam, kde jsme urputně hledali psychologické motivace, se učíme poslouchat.

„Něco nás věčně nutí hrát nějaké staré drama“

*Divadlo řeči v díle Karla Šiktance*¹

Petr Hruška

Cesta Karla Šiktance za osobitou básnickou řečí, za skutečným básnickým vzkazem a jazykem, jenž se postupně stal jedním z nejsvébytnějších v celé české poezii druhé poloviny dvacátého století i v letech následujících, byla dlouhá. Na jejím konci je však nesmírně působivý tvar a výraz, plný typické dramatickosti, dělající z Šiktance autora snadno rozpoznatelného a z jeho textů uhrančivé básně-divadla, kterých se čtenář účastní se ztajeným dechem jako při dobře rozehraném divadelním kusu. Povšimněme si v této studii blíže Šiktancových sbírek z první poloviny šedesátých let, v nichž jeho básnický výraz prudce krystalizoval a formovaly se v něm ty nejdůležitější a nejtypičtější rysy.

Na počátku šedesátých let má Karel Šiktanc za sebou první velký básnický čin v *Heinovských nocích* (1960) a následné přešlápnutí na místě v *Patetické* (1961). Obě skladby jsou zobrazením konkrétních, známých a významných historických událostí, v obou jsou zpřítomňovány ty všeobecné, 'velké' dějiny. Snad i v duchu autorova naturelu, v němž smysl pro kontrast, zaujatost protipóly, jejich svárem, prostupováním a doplňováním tvoří základní rysy, jeví se pak následující sbírka *Nebožka smrt* (1963) jako logický

posun. Do centra básnického příběhu se totiž naopak dostávají dějiny 'malé', neznámé epizody neznámých lidí v neznámém, jakoby ztraceném místě světa. Neuměňuje se ovšem naléhavost poslání a skrytého apelu, které jsou v těchto epizodách obsaženy.

Básník je nadále přitahován delšími veršovými útvary (sbírku tvoří pět skladeb a jedna relativně kratší báseň), z nichž každý obsahuje určitý příběh. Po mineme-li prozaický text, vkládaný mezi básně v následující sbírce *Artéská studna* (1964), a potom sbírku básní v próze *Mariášky* (1970), je to naposledy, co u Šiktance najdeme skladbu jako relativně přímočaře líčenou příběhovou epizodu, v níž se děj 'čitelně' sune kupředu až k závěrečné pointě, rozrušován maximálně různými refrény či vnitřními monology, zřetelně (i graficky) odlišenými od zbytku textu. V *Nebožce smrti* jde tedy ještě především o básnický popis vnějších událostí; tyto události jsou pak subjektivizovány právě oněmi vnitřními monology aktérů, určitým hodnotícím postojem a především originálním a uhrančivým básnickým jazykem, v němž autor vypravuje. Jen někde, zejména v první a patrně i nejsilnější skladbě sbírky, nazvané *Čtyři dny v týdnu*, která předznamenává následující autorovu tvorbu, se autorův důraz počíná přesouvat z příběhu vnějšího na

¹ Text je součástí připravované monografie.

příběh vnitřní – na příběh subjektivního nitra, s jeho žhavou pamětí, v níž ožívají vzpomínky na osudy jiných lidí a střetají se s vlastními citovými sváry a vzepětími.

Neznámé, zdánlivě nicotné počínání neznámých, zdánlivě zapomenutých, obyčejných lidí, uvedli jsme na počátku. Skladba *Neděle třetí třídy* je fiktivním příběhem vzniku fotbalové jedenáctky v maličké osadě Na Milosti; následná smrt jednoho z hráčů při havárii na motorce ochromí zbytek mužstva, který se ovšem v závěru vzchopí k odhodlání zahrát i v deseti. *Báseň osmi* vychází ze skutečné události a zachycuje vypětí polárníků, připravujících v Antarktidě základy pro budoucí středisko, a jejich tragický skon uprostřed uragánu. Vlastním dějem alegorické *Silvestrovské noci* je úsilí člověka, který se snaží varovat zbytek blíže neurčeného městečka před nečekanou, blížící se povodní a naráží všude jen na hluché rozjařené veselí; postaví se tedy divoké vodě pouze s hrstkou dalších a při stavbě provizorní hráze sám přijde o život. Všude tady nalézáme vpravdě **dramatický půdorys**: tehdejší typické Šiktancovo zaujetí pro lidské vzepětí, pro jakýsi 'lidský výkon' uprostřed zdánlivé marnosti, který vzdor své tragice nese v sobě zvláštní hodnotu právě tím, že byl podán. V jistém slova smyslu je pak možno jej vnímat i jako popření definitivního zmaru – hodnota neutuchající vůle, odvahy i oběti se prostě neztrácí a je schopna dál povznášet. Nebožkou se potom může stát sama smrt, náhle přesažená oním vzdorovitým významem lidského snažení.

Hold lidské vůli a odvaze, která nachází svůj symbol v podniknuté výpravě, v cestě vedoucí do neznáma a vábíci svým nebezpečím i příslibem dobrodružství, nacházíme u Šiktance již dříve a nalezneme ho i později. Například ve sbírce *Zařikávání živých* (1966) je celá báseň *Zařikávání psů* založena v obraze polár-

níka Nansena, směřujícího k svému cíli, i jinde v této sbírce jsou básně 'opřeny' o dominantní metafory mořeplavců a plaveb (*Zařikávání vítězství*). Jedná se však o rys s obecnější platností. Podobného vyznění a zaujetí jsou také Šiktancovi generační druzi z okruhu bývalého časopisu *Květen*. Cesta do neznáma se stala oslavou nezdolné lidské energie a žízňné po životě. Mnoho zaoceánských lodí tehdy vyplouvalo ve verších českých básníků, provázeno okouzleným pokynutím jejich autorů. Tak jako se u Šiktance objevuje „*Santa Maria, ta / stará fúrie, / z které šel po všem Atlantiku strach*“,² u Jiřího Šotoly v básni *Plavba zase „Santa Maria byl koráb hazardní a drže štíhlý“*³ a Kolumbus se mu ve sbírce *Svět náš vezdejší* opakovaně stává symbolem hledačství a víry uprostřed těch, kdo tvrdí, „*že ameriky nejsou*“.⁴ Miroslav Holub své neznámé pláň, širá moře a dobytelskou touhu nacházel ve světě vědeckého bádání a jeho Kolumbus bral na sebe podobu lékaře, podstupujícího nenápadný každodenní zápas s nemocí, utrpením a smrtí.

Ve sbírkách z padesátých let byl obraz lidského činu spojován s davem, měl kolektivní povahu a jaksi automaticky i celospolečenský dopad, dočkával se okamžitého a vnímavého přijetí širokých vrstev. Nyní je akcentována jeho osamělost, namnoze i nepochopení. *Nebožka smrt* je velmi nápadná svým zdůrazněným jedince a pouhé hrstky, stojící před tíží osudu: deset fotbalistů se musí vyrovnat se smrtí spoluhráče, osm polárníků bojuje s pustinou Antarktidy, deset statečných stojí proti rozvodněné řece („*řídský, směšný průvod*“⁵), podobně v básni *Pohřeb koncipienta Máchy* jde s rakví básníka pouze „*dvanáct řemesníků / a tři-*

2 *Zařikávání živých*, s. 36.

3 Jiří Šotola: *Svět náš vezdejší*, Praha 1957, s. 65.

4 Tamtéž, s. 64.

5 *Nebožka smrt*, s. 57.

náctá bída.⁴⁶ Ti ostatní, ta většina tvořící implicitní či explicitní pozadí těchto příběhů a výjevů, bývá netečná, hluchá nebo přímo ironicky opovržlivá vůči smyšlenosti takovéhoto počínání. Čin v těchto básních stále odkazuje také k hodnotě vzájemnosti, která stmeluje skupinu lidí – nyní se však místo dřívějšího bezpočetného davu jedná jen o malou hrstku spřízněných.

Tematické zaměření sbírky a volba příběhů, vesměs končících tragicky, umožňuje Karlu Šiktancovi vícekrát rozehrát jeden z jeho oblíbených výjevů: pohřeb, přesněji řečeno vesnický funus. Poprvé se tento výjev objevuje ve sbírce *Vnobití* v básni nazvané *Pohřeb*. Také v dalších číslech této sbírky a v knihách následujících stává se z umírání, smrti, kladení do hrobu Šiktancovo podstatné téma a raket, hrob, kříž či venkovský hřbitov už napořád zůstanou významnou složkou jeho motivického světa a jeho obraznosti. V *Nebožce smrti* je průběh pohřbu vlastním dějovým půdorysem básně *Pohřeb koncipienta Máchy* a tvoří podstatnou část skladby *Neděle třetí třídy* i *Silvestrovská noc*. Básník je jako obvykle fascinován komplexností celého výjevu – samotnými účastníky s rakví jako černým středem, pomalým pohybem průvodu i jeho zastávkami, drobnými peripetiemi na cestě, okolní přírodní scénérií, počasím i denní dobou, zvuky pohřbu, v nichž dominantní roli hraje skřípot povozu a hudba, spíš v sólech jednotlivých nástrojů (trubka, buben), která vždy odkazuje k tajemnému, metafyzickému pozadí obřadu.

Rituál obřadného nesení mrtvého živými hluboce odpovídá Šiktancovu pojetí světa v jeho dramatické povaze, v níž se základní protipóly života a smrti setkávají na nejmenší možnou vzdálenost – podobně, jako je tomu u dalších jeho oblíbených vesnických výjevů: zabíjačky,

pohřbívání morany, masopustního karnevalu, rukování, poutě apod., které nechá vyniknout například v následující sbírce *Artéská studna*. Vše jsou to šerosvitné, barevně kontrastní děje, v nichž se střetá vášnivě, ba tělesně lpění na vzdějším životě s úzkostnou křehkostí metafyzických významů a neustálou hrozbou zmaru. V líčení takovéhoto výjevu je patrný Šiktancův rostoucí smysl pro drama rozehrané až divadelně. Procesí, nejenom to pohřební, ale různé karnevalové průvody a maškarády a poutě, jejich groteskní, tragikomická povaha, hluk a křiklavost – to je vlastně svým způsobem lidové divadlo.

Určitou divadelní inscenovanost cítíme například z poslední scény závěrečné *Silvestrovské noci*, včetně pozdního potlesku do té doby nezúčastněných obyvatel města:

*Devět párů rukou
svláká
nebožtíka
ze zimníku*

*Devět párů rukou láme
u lavice
křivé nohy
Metelice Stohy
peří
Na prkně
ho
zapadlého
nesou kolem lamp a dveří
Osm hřbetů
natruc světu
Vzadu malá
slečinka
si plete
vlasy
Pozůstala*

*Bije pátá
Bijí vrata
město hledá v kapsách klíče
Luna chvátá
po dláždění Lidi
k prknu zapřažená*

6 Tamtéž, s. 49.

vyšli z bláta
do uliček
/.../

Konec sóla
V loužích kola
Kapelníček svěsil trubku
Dupot bot a slečinka si
vzadu ždímá vodu z cůpků
/.../

Zvoní zvony
Město mává
Silvestrovské
lampióny
Sláva, chlupci!
Sláva!
Sláva!

Hluší,
jdou
a prkno řeže, tělo těžké jak půl světa.
/.../

Tato divadelní scéna má ještě jistou vnější okázalost a alegorickou strnulost, nadále je však 'zvnitřňována', jak je dobře patrné v další Šiktancově sbírce *Artéská studna*. V ní se podobné výjevy přesouvají z jeviště náměstí a ulic do autorova nitra: vynořují se v útržcích z jeho paměti a zase se do ní zasouvají jako zjevení i jako znamení, stojící při vlastní cestě za nalezením pravých podstat. Jako by se zde střetaly repliky při vypjatých výstupech na divadelních prknech – tak se zde střetají verše, často úsečné a prudce nervní. Mívají podobu zvolání, výkřiků, otázek, náhlých zjištění, „spoří spolu“ v prudkém sváru, v nazírání světa ze všech stran. Stačí povšimnout si typicky bohaté interpunkce, deště vykřičníků i otazníků, ale také množství trojteček, jimiž se verše tratí do zámlk, abychom při četbě Šiktancových veršů nabývali dojmu, že zde neustále někdo s někým zapáleně hovoří, pře se i usmíruje v „nějakých starých dramatech“:

7 Tamtéž, s. 61–65.

Vstala
a vešla do světla
Bože ta tvář! Ten
stesk! Ten
strach!
Skoro jsem vykřik Byla to
má
víra!
Něco mě hnalo uraženě k ní
Vychítat
Ptát se
Přísahat
Něco nás věčně nutí hrát
nějaké staré drama
Mast se mi vzepřel
Svatý
zvedl kříž
Marno je křičet!
Musí přijít sama!⁸

Ta hádavost zůstane v povaze Šiktancovy básnické promluvy již natrvalo a bude z ní činit živou, citově silně zabarvenou řeč. Takovou řeč, kterou mluvíváme, když nemáme dopředu nic 'hotovo', kterou nesdělujeme nehybné životní pravdy, ale naopak se utvrzujeme v mučivě krásných rozporech naší existence. Je to horečka řeč:

Třesu se
Svině na kříži Nejčistší
v den své krejcarové smrti
Kolik už je mi?
Šestnáct pryč
Mdlo
Ve vikýřích povětrní chrti
Sad na zadních Jdu
za krvi
Stříkla až k višním
nahým jako svíce
Proboha matko! Pusť! Tam
v závěji
Vidíš? Dva rudé střívičky
baret
a rukavice
Zima se svléká Slyšíš?
To bolí Ach to bolí
/.../

8 *Artéská studna*, s. 53, 54.

*Smál jsem se kdysi Svatá
prostoto! Pryč! Co já tam
v tom svatokruhu?
Už ne
Už jdu Nevolán
Řezník Jan Hrůza měl jen krám
a dva psy na popruhu⁹*

V *Nebožce smrti* postupuje Šiktanc dál ve své zálibě ve vrstvení textu, v prostupnosti několika rovin a úhlů nazírání, ve snaze o text jako souhrn vícehlasů různých mluvčích, ve své zálibě pro četné refrény a echa. Vícehlasost je již dříve zřetelný princip autorových básní, nejen kompoziční, ale přímo – řekněme – filozofický. Bud' jsou texty přímo založeny jako naléhavé otázky a neuspokojivé odpovědi, jako zvolání a ozvěna, nebo jako suma různých monologů, vztahujících se k jedné skutečnosti z mnoha stran. Tento 'hordubalovský' způsob je nejnápadněji zřetelný ve skladbách *Neděle třetí třídy* a *Pohřeb koncipienta Máchy*, a to ve shodné situaci – ti, co doprovázejí mrtvého na poslední cestě, postupně ve svých vnitřních monolozích zaujímají postoj k zesnulému i k samotnému faktu smrti.

Výrazněji než dříve pracuje autor s grafickým odlišením různých částí textu. Bohatě členění básně na strofy známe již z dřívějšíka. Nyní se v řadě skladeb objevuje také střídání pasáží sestavených z krátkých veršů s hutnými pasážemi sestavenými z veršů velmi dlouhých, jakoby sestavených z řady vět, oddělených užíváním velkého písmena i interpunkcí (často s typickým využitím enjambementu – tedy přesahu, nesouladu veršového a syntaktického členění básnického textu). Tyto pasáže vyvolávají dojem prozaických úryvků, jež jsou do básně pravidelně vkládány a vnášejí do textu jiný rytmus, jiný pohled, jiný hlas.

Nápadné je také velmi hojné užití kurzívy. A právě kurzívou bývá v bás-

ních uvedena přímá řeč – jde tedy o grafické zdůraznění promluvy jako takové. I toto vypíchnutí potvrzuje Šiktancovo zaujetí tím, aby báseň byla co nejvíce (roz)hovorem, aby měla co nejvíce 'mluvený' charakter. Díky kurzívé verše psané jako přímá řeč vynikají, strhávají na sebe pozornost – je přehledně vidět, jak časté tu jsou. Vnější tak do textu velmi mnoho dynamiky: grafickou (kontrastní užití písma), intonační (právě tyto verše jsou často koncipovány jako zvolání, výkřiky, otázky, přání atd.) i lexikální, neboť v mluvených pasážích se objevuje nejvíce výrazů hovorových, nářečních, slangových. Šiktanc tady 'protepluje' řeč svých básní lidovou jadrností a osobitostí. A některá slova jsou tak expresivní, tak specifická, že se ocitají na hranici obecnější srozumitelnosti, vynikají především svým zvukovým působením a nabývají až rysů zaříkadla:

Ne

*To si neměl Františku To si mi neměl Doma
řvou A holky v zádech ouchcapečky Krňous A
šprk A zagroškudla Měl sem jen neděli Vilímek
Vilímek volali troubili Hříště jak plátýnko
z Pólovic biliáru A já Sám Po křídle Stačilo
mi to na dlouhatej tejdén¹⁰*

Nebožku smrt i následné sbírky lze mimo jiné vnímat jako pokusy o to, aby mluva, ve všech svých podobách a způsobech, vtrhla do básnického textu a rozhýbala ho k co největší dramatickosti a opravdovosti. Cítíme zřetelně za tím vším také vliv Jiřího Koláře a vůbec autorů Skupiny 42 s jejich smyslem pro vnější svět jakožto divadelní scénu, na níž se ozývají repliky dialogů, kolážovitě se doplňující a překrývající, což vytváří nakonec onen skutečný 'hluk' dramatu, kterým je naše každodenní existence.

Sbírka *Artéská studna* je v celém Šiktancově díle místem, kde je prolnutí

9 Tamtéž, s. 47, 49.

10 Tamtéž, s. 27–28.

poezie a prózy nejintenzivnější. Vždy jedna strana prozaického líčení je střídána jednou delší básní. Tato sbírka definitivně stvrdila to, co bylo patrné a působivé již dříve, ve skladbě *Jakubská noc z Žízně*, v *Heinovských nocích* i v básních *z Nebožky smrti*, zejména v úvodním textu *Čtyři dny v týdnu*: jednou z nejdůležitějších konstant Šiktancova básnického světa je venkov se svou zemitostí, předmětností, se svými prostinkými rituály a řečí, v níž se čistě zračí oproštěná podstata života. Až programově se k ní a ke svému plebejskému venkovanství autor přihlašuje ve zmíněné básni:

*Jsem člověk přítomný
Dusí mě k slzám bubny sfér
Armstrongův černý kašel štěstí
Té staré vsi však stará řeč
ať věrna mi
Řeč povříšlo
Řeč hrubý stůl
Řeč pěsti
Nic není svaté
A nic bez šance
Provaz je cesta ke světlu
a taky cesta k smrti
Z žerdí je zítra hůl a bič
Jen z Voříšků
jen z Voříšků nebudou chrti
Jsem tady doma¹¹*

A jednou z nejdůležitějších konstant Šiktancova básnického vidění je ponor do hlubin paměti, ke svému rodu, ke svým dětským zážitkům, k tehdy zaslechnutým událostem i spatřeným výjevům, které utkvívají ve vědomí i v podvědomí navždy jako ikony a formují autorovu osobnost. Svět, neodvolatelně zapuštěný do země. Archetypy, vydolované z paměti.

Sám prozaický text je vlastně líčením prapůvodního obřadu, hloubení studny. Den co den dochází do zahrady tři lidé, děd, otec a syn – zjevné ztělesnění generační posloupnosti rodu, aby zde vyhlou-

bili studnu. Z okna protějšího hotelu všechno pozoruje vyprávějící subjekt fascinován vážnou obřadností konání, na jehož pozadí si uvědomuje jisté vykořenění uprostřed zcizujícího hotelového pokoje. Zároveň se v něm však ozývá cosi hlubinného, co souzní s pozorovaným výjevem („*cosi z mé paměti dojatě plakalo, dojatě smálo se*“¹²), určitá dědičná hodnota, silná a opravdová, kterou je potřeba vydobýt ze své paměti. Líčení je obřadně pomalé, rozložené do jedenácti částí. Vše spolupracuje na výsledném dojmu, že jsme svědky pradávného rituálu, v němž se z děda přes otce na syna přesouvá podstatné zasvěcení. Příznačná je ‘duchovní’ číslovka tři („*tři muži prostřed stromů*“), neustále se opakující motiv kruhu stejně jako motiv krve, přičemž oba bývají spojovány („*Syn dole ztěžka překračoval krvavý křivý kruh...*“, „*A skruže duněly a dřely řetězy, připomněl jsem si starou krev*“), biblický rozměr v sobě tají i motiv jabloní („*Vnuk zatřás jabloní, jablka, žlutá, červená, zatloukla o zem kulatě a tvrdě...*“). A především je tu zem jako symbol původu a determinace, která je ve verších až kulticky zobrazována, pozdvihována, předávána: „*Země se otvírala. V mělké jámě se začaly třepit kořeny, myslel jsem na květinářský krámek dole v podloubí a na nápis tuší za dveřmi: ZEM NENÍ.*“¹³, „*namísto hlíny trčely z kýblu pláty břídlíce. Dědek ji bral do rukou a ukazoval vnukovi. Ten zaklesl kliku a shýbal se k hromadě, odlupeval třísky a dlouho je prohlížel, škrábal do nich a tloukl s nimi o kolečko – jako by nevěřil.*“¹⁴, „*Vzhlédl jsem do šera, poslední skruž trčela bíle z hlíny, otec, dědek a syn ji kladli důstojně, jako by korunovali zemi.*“¹⁵ Postupně stále sílí mytický rozměr líčeného konání. Dědický obřad

12 Tamtéž.

13 Tamtéž.

14 Tamtéž.

15 Tamtéž.

11 Tamtéž, s. 9.

předávání pokračuje, po hlíně a kamení je v další epizodě vnukovi předáváno slovo, sama moudrost: „Černá skála. Pod tou bude dobrá voda,“ řekl a já si tu větu po něm opakoval nejmíň desetkrát, byla z klínového písma, ze starých vánočních her, zdálo se mi, že ji dědek podává vnukovi jako platanovou mísu...“¹⁶ Děj vrcholí nalezením vody; nachází ji chlapec, poté, co se „utrhne z řetězu“ a s mladickou nezdolností sleze do jámy ve chvíli, kdy otec a děd již malověrně umdlévají. V těchto fázích přebírá nejmladší hlavní roli, stává se dědicem a určujícím činitelem, jako by se do něj přelila mytická síla děje: „Podávali si starý otlučený lavor – bylo to zbytečné, nikdy předtím to jistě nedělali, ale kluk to tak chtěl a oni to přijali jako zákon.“¹⁷ Nalezená voda je archetypem, životodárným prvkem symbolizujícím čistotu a podstatu, uloženou v hlubinách – a možno ji získat pouze ve sverepé námaze a odvaze a při vědomí světa „před námi“, teprve po dědickém přijetí pravdy obsažené v osudech a zkušenostech, v moudrosti i omylech předků. Text je oslavou ztřeštěně nevědoucí dobovačné vůle, ukryté v chlapci, více je však vyznáním se z veliké úcty před hodnotou tradice jako takové. Vše zde má hluboký determinační charakter, vše je sevřeno v dědičných kruzích rodu, krve, obřadu, přírodních živlů země a vody. Nic se nenachází samo o sobě, vše je předáním.

Prozaickým textem prostupuje celkem devět samostatných básní a už jejich jednoslovné názvy jsou velmi příznačné: *Krev, Víra, Vandr, Masopust, Paměť, Odvody, Pouť, Věčnost, Šílenství*. Je to básnický pandán k prozaickému textu – jako by se v nich autor snažil vyhloubit rovněž jakousi studnu, dobrat se základních hodnot, podstat, živé hlubinné vody, která utváří a napájí jeho vlastní život. Dramaticky v nich strmí vzpomínky na

16 Tamtéž.

17 Tamtéž.

vesnické (výjimečně i městské) výjevy spatřené mladýma očima. Ty scény se s odstupem času také jeví jako cosi, co má mytickou platnost, co poznamenává další autorův život, co jej determinuje i definuje. Neustále se zde potkává pradávna minulost s přítomností, v rozmanitých obrazech si předkové podávají ruku s potomky: „*Pojď / Najdem v trávě keltský hrob / a srpy dědků v bronzované tůňce /.../ Rodová řeči seker spon a dýk! / Hovořím s předky Země / hřmí*“,¹⁸ neustále se musí subjekt vypořádávat se záhadným, těžkým a částečně nesrozumitelným dědictvím v sisýfovském údělu:

Na káře fůru nesmyslných věcí

Kříž s Kristempánem

Vějří

Kadidlo Rodinné šperky

na polštářích vaty

Zákoník fízlů

Helmy plné děr

A frak

A fangle antoušků A v kufru

handgranáty

/.../

Kára je těžká Kde však

na zemi

tak vymyté tak stříbřité

složit své harampádí?

Řetízek

chrastí Kola dřou

Chlorové vápno smrdí v sudě

Nikdo nic nechce Ani

zadarmo

A tichá městská muzea

jsou plná rzi až k půdě

Jdem

*/.../*¹⁹

Dědičnost, odvislost od tradice je částečně pokladem, částečně zjetím. Typický ‘determinační znak’ kruhu je doplněn obrazem řetězu, na němž se napíná lidská vůle a touha směřující do neznáma světa. Šiktanc ho užívá v mnoha svých

18 Tamtéž, báseň *Vandr*.

19 Tamtéž.

verších tady i v další sbírce: „A my / na řetěz“, „V řetězcích to staře skříplo / Houpalo se / vzpínalo se / táhlo k zemi tisíc roků“, „Jsme jako na řetěz, cosi nás věčně obrací / do krajin primitivních dějů“, „Neboť je taky vodorovnost řetězů a svislost / řetězů, první svazuje a druhá hrozí pádem“, „Sví vlastní zběhové, // přehryžem řetězy, // jimiž jsou, / oddaní, / k nám za hrob připoutání“, „Ještě doufám, / ještě lezu – / bezmoc, hanbu na řetězu –“. Vědomí minulosti, i té těžké a temné, je nepominutelné a nedovolí subjektu „ulítnout“ do pohodlí a beztravného klidu přítomnosti: „Budí mě / budí ze spánku / staříčka / dívčí / osvětěmská věta / Zkoušeli jsme jíst trávu, / ale co to je / pár metrů louky pro tisíce lidí? / Utíkám před ní Není / kam“,²⁰ „Dohazovači na prahu / si smlouvají mou cenu / Je líbo / věrnost z rozumu? / Bylo by líbo / lože bez prstenů? / Mám / paměť // Čte mi po nocích / i parte bělostná / i černé křestní listy“.²¹ S touto až obsesivně uvědomovanou spoutaností a připoutaností souvisí i typické obrazy – subjekt je často do něčeho zapřažen, v básni *Vandr* táhne káru plnou zděděných věcí, v básni *Šílenství* se sám zapřahá „do maringotky světa“, v básni *Zařikávání žen* ze sbírky *Zařikávání živých* zase na saních táhne „svou předplacenou hrobku“. V *Zařikávání psů* je polárník Nansen svázán se svými těžkými psy a ve snovém výjevu ze *Zařikávání soudců* se subjekt spoutaný okovy odsuzuje k zápasu s jakýmsi démonickým zvířetem. Šiktancův básnický svět je plný vazeb, plný spojovacích vláken v jejich ambivalentních významech – jako záchytné jistoty i jako pouta: „mokřý řetěz nám klouže / v dlaních, chytáme se uzlů a stébel a deště, / je to stará školní hra přetahování lanem... / nepopustíš, a zem tě nechá plavat vzduchem... / pustíš se, a překočený, podrazíš všem v patách nohy“.²²

20 Tamtéž, básně *Šílenství*.

21 Tamtéž, básně *Paměť*.

22 *Zařikávání živých*, s. 11, 12.

V *Artéské studii* i v *Zařikávání živých* vyniká Šiktancův smysl pro celek. Každý z těch výjevů, příběhů a obřadů je sklenut tak, aby působil jako úplnost, aby v sobě propojoval zrod i zánik, život a smrt v těch nejtěsnějších, mnohdy paradoxních spojeních. Podobně jako už v předchozí *Nebožce smrti* si autor libuje ve verších, v nichž se ocitají v nejbližším sousedství synové s dědy, srdce s kříži, děti s hroby. Je jich nespočet: „Můj syn si kreslí dědkův hrob“, „Syn ze sna pláče Hrob má / z kamenů“, „Smrt / je prý šťastně živa“, „V poli hrobeček / Odpusť nám pámbů / ministrantské hřichy / Mladičci v rakvi jsou nám podobní“, „Mladičci, mokří na kůži, jak by je cestou / vysvíkali. / Smrt po nich šilhá.“, „Zem, / jak vždycky, jde-li po ní / smrt – jen dítě, / v brodech praská“, „A děti mají / pláč / a smích / a oči nebožtíků“, „A vítr zavál Smrtce do kostí /.../ Plavala jak plavou děti když jsou prvně na svobodě“, „dál po vsích hraji šmíry / Kolébky, Maškarády / a Smrti kmotříčky“ atd. atd. Básně nejsou žádnými 'střípky ze života', žádnými momentkami ani náladovými mlhami, jakkoliv jsou smyslově nesmírně naléhavé. Tematicky se přímo vztahují k základním lidským vlastnostem a projevům, k archetypálním stavebním kamenům světa, jak lze snadno vypořadovat už z názvů: *Víra, Krev, Šílenství, Paměť, Věčnost, Zařikávání bohů, Zařikávání žen, Zařikávání mužů, Zařikávání synů, Zařikávání lítosti, Zařikávání strachu, Zařikávání vítězství, Zařikávání dospělosti, Zařikávání závisti...* Jako by ty texty něčím připomínaly první kapitoly knihy Genesis, kdy se odděluje světlo od tmy, voda od pevniny, kdy se určuje role muže a ženy, stanovuje se rod a úděly lásky, nenávisti, prokletí a naděje („Tenkrát, // to ještě nikde nebylo nic, / jen ty a já, / byli jsme první lidé. // Stačilo potkat strom.“²³). Odpovídá tomu i dikce, verš dostává zejména ve sbírce *Zařikávání živých* ná-

23 Tamtéž, s. 46.

padnou velebnost a určitou archaičnost, jako když se kdesi v pradávnu vyhlašují zákonitosti univerza. Ale na pozadí této mytologické fatality se pak ostře, dramaticky rýsují konkrétní lidské postavy, jejich „předmětná ubohost“, nedostatečnost a vzpínavost a výsledek básně je potom nesmírně živý, plný tragických i groteskních obrazů a výjevů. V těchto sbírkách Šiktanc stvrdil jeden z nejdůležitějších rysů své poezie: jeho verš si už napořád podrží jakýsi stvořitelství, mýtotvorný charakter, vždy znovu a znovu bude usilovat o to napsat svou vlastní knihu Genesis. Sklenout celostní oblouk světa s jeho základními živly nebo opsat kruh, v němž je uzavřen horoskop lidského života.

Šiktanc je básník-dramatik. Ta dramatická, vícekrát již zmiňovaná, je založena už v samotném rozehrání scén a příběhů. Vlastním hybným kloubem většiny textů z těchto sbírek je v nejobecnějším slova smyslu **vzpouora**. Někdo si tu znepokojeně uvědomuje setrvávající stav a vzepře se proti němu. Je to prométheovská vzpouora proti slepé moci a jejím předpisům, je to ikarovská vzpouora proti přízemnímu opatrnictví a vlašnosti existence. Je to také vzpírání se synů otcům, otců dědům a dědů smrti. Básně jsou plné veršů zobrazujících panující poměry – lze je číst jako obecná symbolická vyjádření stejně jako kritický obraz tehdejší doby ukrytý v jinotajích. Zmocňují se nás svým patosem: „*A vrže vrže šibenička / A kape / kape karmínová voda / Třesu se*“²⁴, „*Milicionář za stolem / ohryzkem tužky škrtá v protokolu / Už dost Už jenom / porvat se / o prostěradlo přes mrtvolu*“²⁵, „*Je slyšet stromy / Padají / A sdírají si z mokrých kor / křivopřísežné listí / Jen / čas / Kdo tu co rozkrade? / A kdo tu co kdy prodá?*“²⁶, „*Už každý z nás / má nějakou*

24 *Artéská studna*, báseň *Krev*.

25 *Tamtéž*, báseň *Masopust*.

26 *Tamtéž*, báseň *Paměť*.

tu šarží / Už jsme si zvykli / na krok s muzikou / A na řemen / A na smutek A / na lži“²⁷. Stejně tak působí břitkou ironií a ušklibavým sarkasmem: „*V nevedech svědomí nevyšpravená oka. / Tratí se vina za vinou. / Némota jiker hřmí.*“²⁸, „*Té shánky po svědčích! A po výmazech z víry. / Po větru, který zítra zapřáhnem do bryčky.*“²⁹, „*Z her na ptáky / už neumíme nic. / Krom toho naříkání nad malostí klecí.*“³⁰, „*Kdeco se kolíbá, co ještě / večera stálo. / Orli se hrouťí v průrvách hor. / I větru už je málo. /.../ Zbahnílo všechno.*“³¹

Až po uši vězí subjekt básně v tom vlašném zbahnění, uvědomuje si, jakou na něj doléhá rozkladnou silou – a odhodlává se proti němu vzepřít. Je tu postoj, který známe už ze sbírek, v nichž se vyhlašoval autorův básnický hlas, z *Žízne* a z *Vlnobití* – odmítnutí nepravdivého lesku, kterým blýská jalová, spokojená existence usedlých maloměšťáků, kavárenských dobrodruhů a jejich salonních citů, kdy „*trpí se / trpí / při čaji*“.³² Úzkost, tíseň, lítost a ticho přepadají toho, kdo sleduje, jak „*Byla neděle / V průjezdech myli kropenatá auta Rodinky / v černém Regimenty džbáneků V kavárnách / peří paruky a mašle Svět jaksesluší / zival Jako vždycky*“.³³ A je tu gesto, rovněž známé již z dřívějších, naschvál vždy trochu přemrštěné a provokativní, s nímž autor odmítá vypočítavou pragmatickou opatrnost a přihlašuje se k bláznivosti, vášni, jurodivosti, třebaš i šílenství, které jsou mu drahé pro svou opravdovost a vrženost do živlu života: „*Už víme Stačí / jeden verš a jeden stůl / Jen když tu po nás / namouduši / zbyde / Kýváte / Pánku*

27 *Tamtéž*, báseň *Odvody*.

28 *Zařikávání živých*, s. 8.

29 *Tamtéž*, s. 15.

30 *Tamtéž*, s. 17.

31 *Tamtéž*, s. 34, 36.

32 *Tamtéž*, s. 8.

33 *Nebožka smrt*, s. 16.

*Sychro Šedivý / Máte svůj dům Svůj / čas Svůj / metr země / I já / Však na to / věřte nastokrát / já kamarádi kašlu*³⁴, „*Nabiju blízko u nebe / Zamírím / k srdci světa.*“³⁵ (Poslední zmiňované verše opět připomínají soupevníka z *Května* a velkého Šiktancova přítele Jiřího Šotolu s jeho *Ódou na hazard* ze sbírky *Svět náš vezdejší*: „*měli jsme korunu, právě na tři rány, / lekli jsme se své vlastní odvahy / a postavili jsme se k pultu, zrovna k té nejubožejší vzduchovce / ... / Ale o to nejde. / Neboť je tu několik mizerných procent naděje. // Neboť právě v této chvíli / nám srší v konečcích prstů nějaká elektřina / a srdce jako když pluje po moři hořícího kyslíku, / tak asi vypadá štěstí.*“³⁶) V mnohém Šiktancově textu jako by se subjekt dobrovolně vzdal takzvaného zdravého rozumu a nezabezpečen jím vstoupil do třesutého, svíravého snu, plného závratí a úchvatných zjevení. V *Artéské studni* nalezneme báseň nazvanou přímo *Šílenství* a v ní čteme: „*Co je to / šílenství? / Zoufalý z prodlev u brodů / sám / bílý kůň se zapřáhám / do maringotky světa.*“³⁷ Jiná báseň z této sbírky, *Poutí*, je výjevem, v němž si staří havíři jdoucí ze šichty potrhle objednají k úžasu všech okolo jízdu na kolotoči a svým bláznivým fanfarónstvím postaví na hlavu poklidný a mdlý průběh celé slavnosti.

Šiktancovy básně lze číst jako určitou ‘chválu pohybu’. Neustále se v nich kamsi jde, uhrančivými krajinami, s neutuchající, palčivou touhou, které vždy nablízku stojí nějaká krvavá krutost. Neustále je tu kdosi vyzýván na cestu, váben a veden, nejčastěji alegorickou postavou ženy, která ztělesňuje někdy víru, jindy věčnost, lásku a podobně. Cíl není příliš konkretizován, mnohdy se doslova topí

v neurčitosti, daleko více tady totiž jde o cestu (či plavbu), o chůzi samu o sobě... O směřování, vzepření se nehybné strnulosti, neboť „*vystát si můžeme jen / předčasný hrob, do kterého budou chodit chcát / všechny němkně světa, co natruc přežijou.*“³⁸ Plavec z básně *Zařikávání vítězství* zjistí, že je vlastně mrtvý dříve, než zemře, neboť ztratil jiskru touhy a chuť přijmout výzvu cesty; přišel o svou poutnickou a plaveckou posedlost. Jsou ty básně taky chválou snů, neboť sny jsou hybným momentem těch výprav a poutí: „*Obdivoval jsem zubynehty snů. // Nevypřákané, zalknuté, hnaly mou bezmoc / váncemi let, / by vsedě nezmrzla na zatvrzelé zemi.*“³⁹ A chválou dětství, které umělo vnímat velkýma očima, bezezbytku a naplno, které nedokázalo vyměnit nebezpečnou hloubku prožitku za mělčinu netečného pohodlí, které ještě nebylo „*po mrtvičce snů*“.⁴⁰

Sbírku od sbírky sílí neklid a úzkost, obrazy bezkrevné zamřelosti, stereotypu, jdou ruku v ruce s obrazy hluboké samoty, izolovanosti a bezostyšně se rozpínající moci, hrozící agresivitou a záhubou. Rostou zdi, zcizení a němota. Opět se do popředí pozornosti dostává slovo a řeč, neboť Šiktanc ví, že tam je ohrožení našich životů nápadně vidět. Hned úvodní báseň sbírky *Zařikávání živých* je sugestivním obrazem blížící se povodně ryb, tedy jakési přízračné záplavy rybí němotou: „*Rybí soudní sály. Rybí katedrály. / Rybí poutě. Rybí kuplety. / Rybí věštcí. Mlčí, jako by se báli / napovědět / osud / století.*“⁴¹ Proti tomuto přívalu zalévajícího a zaléhajícího oněmění stojí osamělec, který až demonstrativně, až programově vyvolává slovo: „*Bubnuju, / bubnuju na suché oslí břicho, / burcuju slova, hrdlem nejistá.*“

34 *Artéská studna*, báseň *Odvody*.

35 *Artéská studna*, báseň *Paměť*.

36 Jiří Šotola: *Svět náš vezdejší*, Praha 1957.

37 *Artéská studna*, báseň *Šílenství*.

38 *Zařikávání živých*, s. 13.

39 Tamtéž, s. 40.

40 Tamtéž, s. 35.

41 Tamtéž, s. 9.

/ *Aspoň kletbu! Aby nezalklo nás ticho.*⁴²
A tak kleteb, zařikacích slov a vůbec jakýchsi vyvolávacích formulí, slov obrácených ke komusi, slov napřených a volavých je v této sbírce hojnost.

Hrůza z propadání do všeobecné marnosti je stále silnější, ztrácí se opora za oporou, to, co vypadalo jako pravé, ukazuje se být jenom kulisou, maskou, tyátrelem. Ze všech stran naléhá malodušnost, zbabělost, to lidské nechává se ochočit a znevolnit. Vše kolem, vně i uvnitř je ohroženo nějakou zásadní nepravostí. A pak je tady „švorcová urozenost“, „slovo co – chromé – vám u bran pokleká“ a „šilhavá nevěsta Naděje“ v jakousi poslední ryzost. Je to velký nepoměr, mezi tím falešným, co nezřízeně bují do všech stran, a tím, co by mohlo ještě zůstat jako hodnota pravosti. Urozenost je švorcová, naděje šilhavá, slovo chromé... A lidská řeč ohrožena strašlivou služebností jako vše ostatní: „*kde vzít větu bez kšírů*“, ptá se básník. První verše básně *Zařikávání soudců* explicitně vyjadřují agresi vůči

42 Tamtéž, s. 9.

řeči: „*Umlčen, // byl jsem obžalován z ticha.*“⁴³ A v básni *Zařikávání dospělosti* Šiktanc karikuje to, co se nyní za řeč vydává, a nazývá to „*břichomluvou stohů*“, „*božekáním*“ a hořce konstatuje, že „*nevěstní si na útěku píšem veršem dýchavičným / rozkazy k zatčení.*“⁴⁴ Slovo je pro Šiktance mírou lidskosti a má zřetelný existenciální rozměr: „*není samot / pokud nám věrno aspoň slovo.*“⁴⁵ Má zařikávací sílu a má sílu věšteckou. Jako strašlivé proctví strmí do blížících se sedmdesátých let poslední verše této znepokojivé sbírky:

A budou doby, k pláči bez podoby.

A budou děje, k pláči bez naděje.

A zima z děr.

A zima z věr.

A mužů

*bude málo.*⁴⁶

43 Tamtéž, s. 41.

44 Tamtéž, s. 20.

45 Tamtéž, s. 52.

46 Tamtéž, s. 58, 59.

Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru

(nejen v Japonsku)

Denisa Vostrá

Scénologie japonského domu a symbolické souvislosti prostoru k obývání

Všude na světě se ke stavbě domů odjakživa používaly materiály, které byly v daném místě široce dostupné. V Evropě se tak stal základním stavebním materiálem kámen, v Japonsku, které je zemí lesů, se přirozeně začalo stavět ze dřeva; kámen zde posloužil jen jako doplňkový materiál – volně položené kameny například chránily střechy proti větru, v buddhistické architektuře pak kameny tvořily základ sloupů a zhotovovala se z nich schodiště.¹ Důležitým materiálem byla ale také hlína, z níž se stavěly zdi, tvořila udusávaná podlaha a vyráběly střešní tašky. K výstuze hliněných stěn a ke splétání plotů se využíval bambus.

Konstrukce tvořená jen pružnými dřevěnými pilíři a trámy neměla nosné zdi – stěny vytvářely jen výplň dřevěné kostry –, což se v Japonsku sužovaném tajfuny a zemětřeseními ukázalo být nanejvýš praktické: stavba se dala v případě poškození rychle opravit a absence nosných zdí umožnila i vytvoření velmi variabilních vnitřních prostor – tradiční dům je vlastně jen jedna velká místnost rozdělená na jednotlivé části. Kostra vytvořená sloupy a břevny přetrvala i v dalších obdobích a stala se typickým prvkem japonské tradiční architektury – přední architekt 20. století Le Corbusier tvrdil, že historie evropské architektury je historie boje s okny, současný japonský architekt Acusi Ueda jeho slova parafrázuje, když říká, že historie tradiční japonské architektury je historie boje se sloupy.

Už od nejstarších dob se v Japonsku stavělo hlavně z pevného a ušlechtilého dřeva japonského cypřiše *hinoki* či z tvrdého dřeva stromu *kejaki* vhodného ke zhotovování nosných trámů, později (přibližně od 17. století) se začalo využívat i dřeva kryptomerie *sugi*. Ke dřevu se přitom odjakživa přistupovalo s velkou

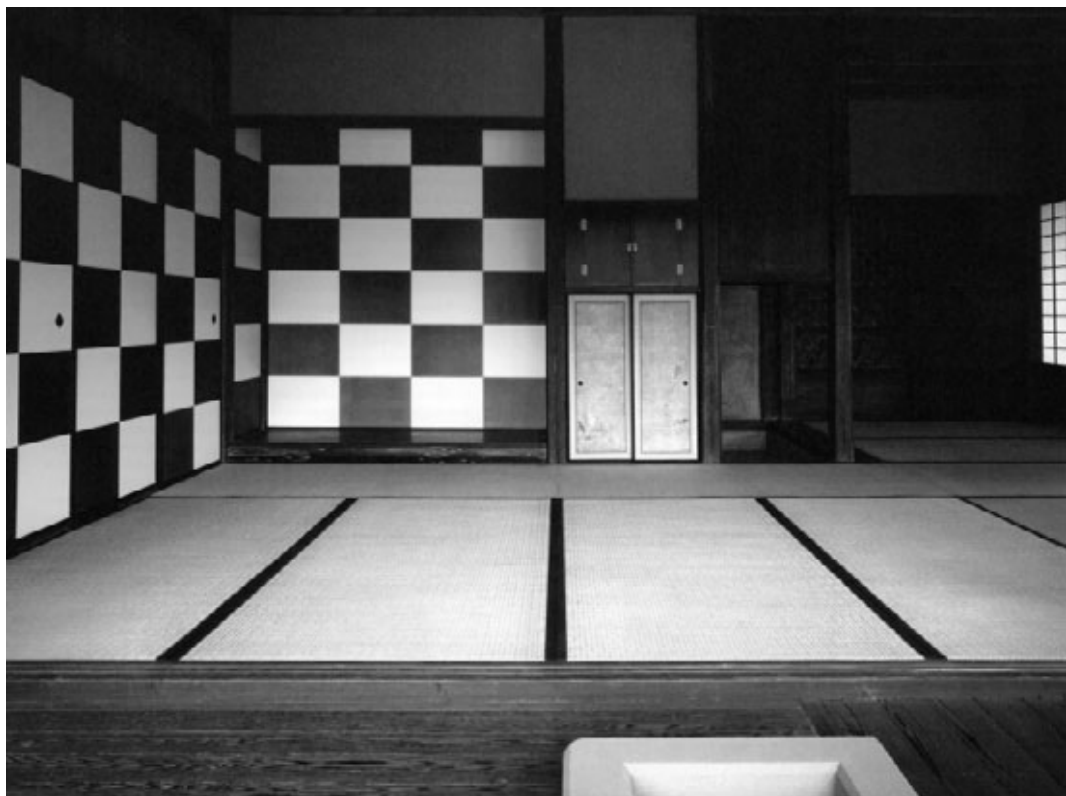
¹ Opracování kamene bylo ovšem v Japonsku známo od nejstarších dob, což dokládají nálezy z období mohyl (cca rok 300 až 7. stol.).



► Ginkakudži – Stříbrný pavilon v městě Kjóto

▼ Čajový pavilon, Wakajama





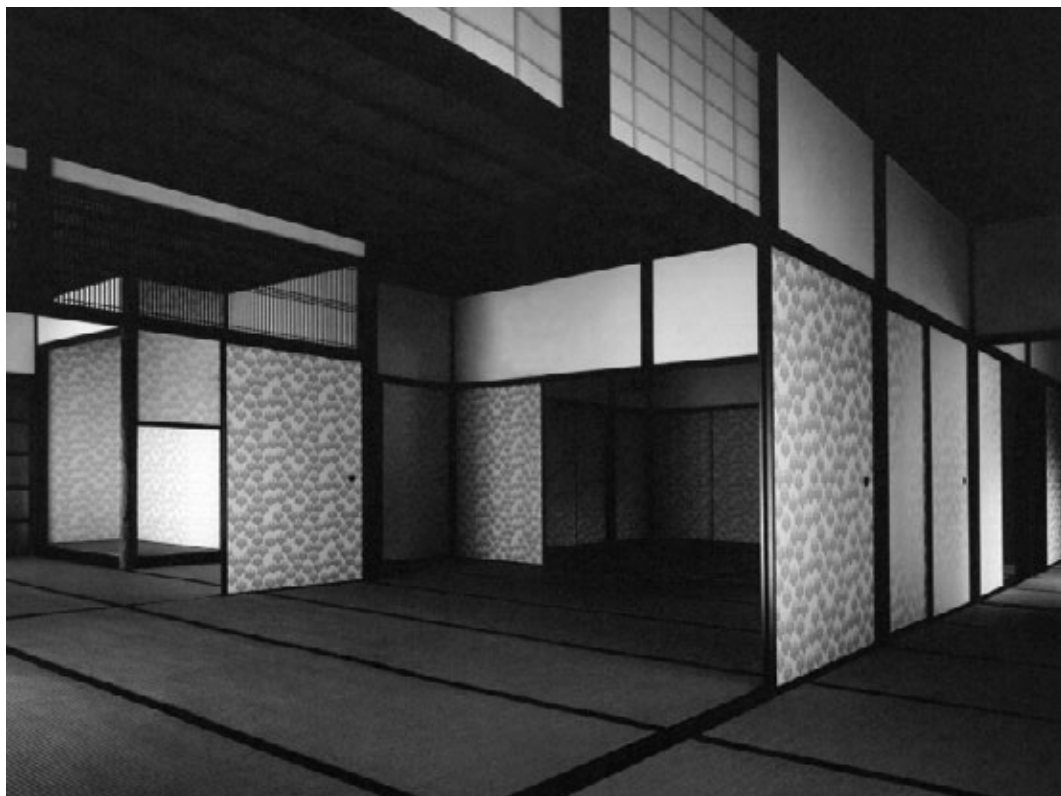
Posuvné dveře fusuma a výklenek tokonoma v čajové místnosti císařské vily Kacura, Kjóto

úctou a pokorou, neboť podle původního náboženského kultu *šintó* (dosl. ‘cesta bohů’)² sídlila často ve stromech božstva *kami*.

Božstva *kami* ovšem mohla stejně dobře sídlit i v sopkách, ve vodopádech či na soutoku řek; to ostatně souvisí s náhledem Japonců na postavení člověka v přírodě, která mu není podřízena, ale pojímá ho do sebe jako kteréhokoli jiného tvora, a on má tedy úkol – na rozdíl od Evropana, kterého v rámci boje s přírodou chrání stavby před její ničivou silou –, se do přírody začlenit tak, aby jí neublížil. Právě místa, kde sídlila božstva *kami*, se postupem času také stala základem šintoistické architektury: zpočátku se označovala provazy z rýžové slámy (*šimenawa*), později se u nich objevuje brána *torii* jako označení hranice posvátného okrsku, a nakonec vzniká svatyně zasvěcená božstvu *kami* coby samostatná stavba.

Japonská architektura je tak od dávných dob i díky použitému dřevu v plném souladu s přírodním prostředím a odpovídajícími božskými silami. Jednoduché konstrukce tvořené z pilířů a příčných trámů se z kontinentální Asie do Japonska dostaly dlouho před rozšířením buddhismu a jeho architektury, používaly se již v období Džómon (cca do r. 300 př. Kr.). Stejně prvky se pak po různých úpravách staly základem buddhistických chrámových konstrukcí, které vycházely z architektury čínských paláců.

2 Výraz *šintó* vznikl až v 8. století, kdy bylo třeba oddělit původní domácí kult od importovaných náboženství.



Místnosti s rohožemi tatami a posuvnými dveřmi fusuma, císařská vila Kacura, Kjóto

Od počátku období Heian do poloviny období Tokugawa (tedy od konce 8. do poloviny 18. století) dochází k postupnému vývoji architektonických stylů, které nezbytně ovlivnily i interiér domu v jednotlivých obdobích. Obydlí dvorské šlechty v období Heian (794–1185) byla stavěna ve stylu *šinden zukuri* (tzv. 'ložnicový sloh'), který v podstatě kopíroval haly tehdejších buddhistických chrámů.³ Hlavní budova obrácená k jihu měla obdélníkový půdorys a s ostatními otevřenými budovami ji propojovaly zastřešené cestičky, můstky a schůdky, na jižní straně bývalo jezírko s několika ostrůvky. Střed hlavní stavby obklopovaly dvě sady sloupů a vnitřní prostor rozdělávaly přenosné zástěny a závěsy.⁴ Podlahu ještě nepokrývaly rohože, ty byly v tomto období přenosné a používalo se jich podle potřeby k sezení či ke spaní. Kolem stavby se táhla ochozová chodba (veranda) s obvyklým výhledem do zahrady.

V této souvislosti se nabízí pohled na přírodu jako na krajinu obsahující 'ducha', o níž mluví i Josef Valenta (2008: 35): „Krajině tedy můžeme přiznat 'osobnost'. To je kategorie po výtce psychologická a běžně se s ní operuje jen u živých tvorů. V jakémisi 'vlastním' slova smyslu zejména u člověka. Absolutně vzato je na krajinu

3 Původně šlo o architekturu čínské dynastie Tchang (618–907).

4 Žádná památka tohoto stylu se sice nedochovala, ale typické rysy architektury *šinden zukuri* lze vidět například na ilustracích k *Příběhu prince Gendžiho*, jehož poslední (čtvrtý) díl v překladu K. Fialy vydalo nakladatelství Paseka v letošním roce.



▲ Výhled z čajové místnosti skrze dveře šódži, chrám Daitokudži, Kjóto

► Místnosti s rohožemi tatami a posuvnými dveřmi fusuma, v pozadí dveře šódži, císařská vila Kacura, Kjóto

neaplikovatelná. Nicméně je to průměr, který nás upozorňuje, ‘co lze vidět v krajině jiného, než co krajina jest’.⁴ Krajina, stejně jako člověk, žije, dýchá, proměňuje se.

Prostorové uspořádání staveb zasazených do zahrad bylo vysoce estetické a poskytovalo i jistou ochranu před šířením požárů. V palácích tohoto typu bydleli vedle císaře a dvorské šlechty i vysocí duchovní hodnostáři, zatímco v pozdějším období (od 12. století) udržovali tradici tohoto typu bydlení už jen šógunové.

Dalším stavebním stylem byl tzv. *šoin zukuri*. Výraz *šoin* znamená ‘studovna’ a nejstarším dochovaným příkladem tohoto stylu je místnost zvaná Dódžinsai v kjótském Stříbrném pavilonu (*Ginkakudži*), který nechal v roce 1486 vybudovat kulturně založený šógun Ašikaga Jošimasa (1436–1490). Styl *šoin zukuri* se stal základem obydlí feudálních pánů, byl zdobnější a členitější než předchozí styl *šinden zukuri*, z něhož se během dvou staletí vyvinul. Objevuje se zde například ornamentální řezba a sloupy čtvercového průřezu, které přispěly k rozšíření papírových posuvných stěn.

Jde jednak o dveře typu *fusuma* (ty tvoří v podstatě přepážky mezi místnostmi), kryté papírem z obou stran.⁵ Jsou inspirované čínskými zdobenými

⁵ Papír byl vynalezen v Číně na přelomu 1. století, v Japonsku se začal papír označovaný jako *waši* (dosl. japonský papír) vyrábět od 7. století.



zástěnami, které mají dvojí funkci – dělí prostor domu a zároveň slouží jako umělecká dekorace. V minulosti se k těmto účelům v Japonsku používal čínský papír, proto se lze někdy setkat i s označením *karakami* ('čínský papír'). Rám dveří sestává z tenkých vodorovných a svislých proužků dřeva vytvářejících mřížku. Papír, který mřížku pokrývá, je pevný a trvanlivý a často se na něm objevují slavné malby od významných umělců. V běžných domech se však dveře *fusuma* mohou vyskytovat i bez dekorací.

Dveře druhého typu, *šódži*, tvoří podobně jako *fusumu* dřevěná mřížka. Polepené jsou ale jen z jedné strany, a to průsvitným papírem vyrobeným z morušové kůry, aby do místnosti mohlo v dostatečné míře pronikat světlo. Dveře *šódži* oddělují vnitřek domu od exteriéru (od ochozové verandy).

„Západní papír na nás působí dojmem pouhé praktické potřeby, ale když se zahledíme na texturu čínského nebo japonského papíru, zavane z něj na nás jakési zvláštní teplo a v naší duši se rozhostí klid a mír. [...] Povrch západního papíru má sklon světelné paprsky odrážet, zatímco povrch našeho papíru připomíná měkce načechraný první sníh a světlo do sebe vpíjí“ (Tanizaki 1998: 20).

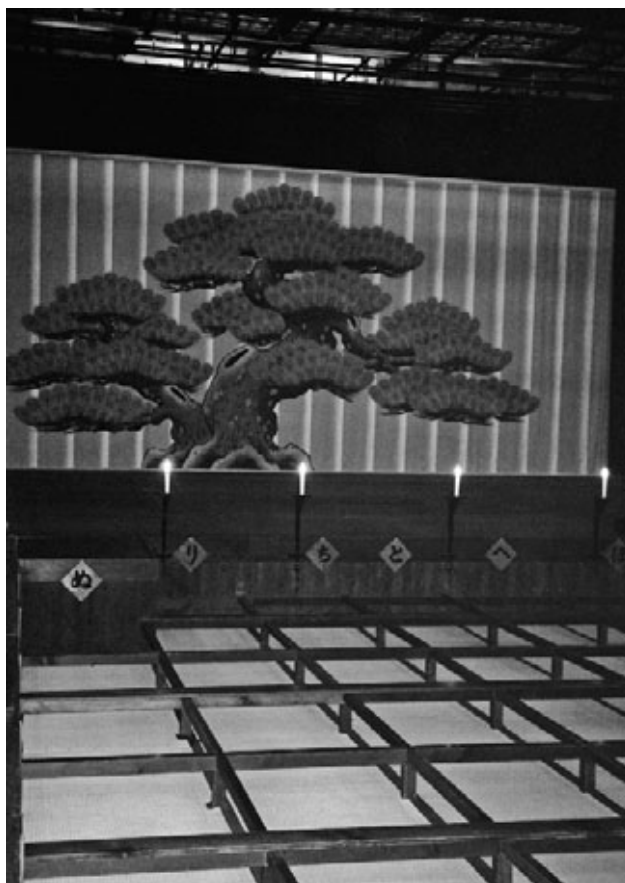
Celou plochu interiéru již v tomto období kryjí rohože *tatami*, jejichž spodní část tvoří sláma a vrchní spletené rákosí *igusa*. Chodí se po nich zásadně bez bot a bez přezůvek.⁶ Od 16. století se pak *tatami* začíná používat i jako plošná měrná jednotka pro označení rozlohy místnosti, a tak se i dnes můžeme setkat například s označením 'šestirohožový pokoj'; běžný rozměr *tatami* je přitom 1,91 x 0,95 metru, nicméně v jednotlivých oblastech se mohou rozměry mírně lišit. Výraz *tatami* se postupně stává natolik populárním, že se s ním spojuje i řada úsloví, například 'zemřít na *tatami*' (tedy zemřít přirozenou smrtí), 'být užitečný jako *tatami* k nácviku plavání' apod.

Radovan Lipus tvrdí, že divadlo se nedá sdělit, musí se sdílet, a k tomuto procesu vždy slouží určitý prostor – již staří Řekové a právě oni věděli o koexistenci prostoru krajiny, prostoru stavby a prostoru dramatické básně. Tvar hlediště, který využívá přirozené svahy a úbočí a představuje jasný doklad souznění stavby a místa, nám může i pomoci pochopit smysl zasazení japonského tradičního domu do důmyslně upravené zahrady. Venkovní posuvné dveře *šódži* mohou dokonce představovat jakousi oponu, za níž se v předem určenou dobu naskytne pohled na rozkvetlé květy, na klidnou hladinu jezírka, v němž se jako v zrcadle odráží obraz sytě zelených pinií, na červeň listů zalitých podzimním sluncem či na jasný měsíc v úplňku.

Přírodní scenerie se koneckonců stala i základem jeviště divadla nó – nejstarší jeviště pro divadlo nó se stavěla v exteriéru a i později si zachovala svůj typický charakter. Scénu tvoří čtvercové vyvýšené pódium o straně 5,4 metru a most *hašigakari*, který vede k jevišti ze zákulisí. V rozích se tyčí čtyři sloupy, které podpírají doškovou střechu. Jeviště z ušlechtilého dřeva je ze tří stran otevřené divákům, opona tu není. Malované pozadí tvoří obraz pokroucené pinie – symbol dlouhého života, prostor před ní (tedy zadní část jeviště) je vyhrazený hudebníkům a jevištním pomocníkům. Na jevišti oproštěném od všech zbytečností se příliš nevyužívají ani rekvizity, takže se divák nerozptyluje a může se plně soustředit na výkony herců oblečených do skvostných hedvábných kimon.

⁶ To platí i v dnešní době a nejen v soukromých domech, ale například i v restauracích zařízených v tradičním stylu či v tradičních divadlech, kde je třeba se před vstupem na rohože vyzout.

Tradiční divadlo kabuki ve městě Kotohira. Jevišťe s vyobrazením pinie a oddíly k sezení s rohožemi tatami, na které se kladou polštářky



Z architektury čajových pavilonů vznikl v období Azučí-Momojama (1573–1603) styl *sukija zukuri*. Oproti stylu *šoin zukuri* byly nové stavby prostší a jednodušší, a staly se tak oblíbenými mezi měšťany ve druhé polovině období Tokugawa (od poloviny 18. století do druhé poloviny 19. století). Tento styl také ukazuje typický interiér tradičního japonského domu *minka* (v překladu ‘soukromý dům’), který se v období Tokugawa (1603–1868) stal základem obytné architektury – v tomto období bylo sice zvykem budovat velké lidové chrámy, ty však neměly valnou uměleckou hodnotu, a tak je mnohem lepším dokladem krásy japonské architektury právě obytný dům.

V mnoha tradičních domech *minka*, které se rozšířily na venkově i ve městech, se zhruba ve středu stavby objevuje silný hlavní pilíř *daikokubašira*, doslova ‘velký černý sloup’ (zpravidla není nosný). Daikoku je přitom označení božstva, které ochraňuje dům a je jedním ze sedmi božstev štěstí (*šičifukudžin*), *hašira* (*bašira*) znamená v překladu ‘sloup’. *Daikokubašira* se nachází nejčastěji na rozhraní mezi hliněnou podlahou zvanou *doma* a zvýšenou podlahou s obytnými místnostmi *kjóšicubu*, pokrytými prkny či rohožemi *tatami*, a vyznačuje tak hranici mezi veřejnou přední polovinou domu označovanou jako *hare* a soukromou zadní částí zvanou *ke*. U zvýšené podlahy se v tradičním domě nachází také

kámen zvaný *kucunugi iši*, doslova 'kámen k vyzouvání bot', který může někdy působit i jako samostatné umělecké dílo.

Přítomnost sloupy *daikokubašira* ukazuje na přítomnost božstva chránícího rodinu a její domov – za sídla božstev se ale v japonském domě (zejména ve venkovských oblastech) pokládají i další místa, například ohniště a zdroj vody: svátky oslavující tato rodová či rodinná božstva jak v jednotlivých domech, tak i v šintoistických svatyních patřily vždy k nejvýznamnějším událostem roku.

Ani střecha tradičního japonského domu není jen ochranou proti povětrnostním vlivům, ale má i svou symbolickou funkci. Její tvar například naznačuje harmonii protikladů podobnou čínskému učení o působení dvou základních rovnovážných principů kosmu *jin* (ženský princip, symbol vlhkosti a tmy) a *jang* (mužský princip, symbol slunce a jasu). Tento přístup se projevuje i ve výše zmíněném rozdělení tradičního domu na propracovanou 'zvýšenou' část domu určenou k obývání a spaní a na 'nižší' pracovní prostor s kuchyní (někdy označovaný také jako zahrada či dvůr). Objevují se zde tedy vyvážené protiklady: nahore versus dole, uměle vytvořený versus přirozený, rafinovaný versus jednoduchý, v širším slova smyslu pak i nebesa versus země.

„Při budování svých obydlí nejdříve roztáhneme slunečnick zvaný střecha, tím vrhne na zem přesně ohraničený stín, a poté v jeho šeravém přítmi postavíme dům. Západní domy mají pochopitelně také střechu, ale jejím hlavním úkolem není bránit v přístupu slunečním paprskům, spíš je ochranou před deštěm a rosou. [...] Je-li japonská střecha slunečnickem, pak evropská střecha je pouhým kloboukem. A nadto kloboučkem mysliveckým s co nejužší krepou, takže může hned od svého lemu zachycovat přímé sluneční paprsky“ (Tanizaki 1998: 29).

Důvodem nižších stropů v japonském tradičním domě, než na jaké jsme zvyklí ze západních staveb, je skutečnost, že život v domě se odehrával vždy na podlaze, takže vnímání prostoru v japonském domě bylo zcela odlišné od vnímání prostoru, v němž se sedí na židlích a spí na vysokých postelích. A vysoké stropy kromě toho působí chladným dojmem a matným světlem, jak uvedl již Jošida Kenkó⁷ v době Kamakura (1185–1333). Výška stropů se však v Japonsku měnila v souvislosti se změnami architektonických stylů.

„Cizinci ze Západu jsou udiveni prostotou japonských místností a připadají jim, že jsou to jen holé, popelavě šedé stěny bez nejmenších ozdob. Z jejich pohledu je to reakce zcela přirozená, ale dokazuje, že nepochopili tajemství a význam stínů“ (Tanizaki 1998: 31).

Někdy se skutečně dočteme o určitém 'zklamání' či 'rozčarování' při pohledu na sporné zařízení japonského tradičního domu (Morse 1976: 6). Pokud však jde o stíny a matné světlo, o němž Tanizaki tak často hovoří, jde o důsledek estetických principů vyjadřujících jemnou, nenásilnou eleganci, které se v Japonsku rozšířily v období Tokugawa (17.–19. stol.); v období Heian (8.–11. stol.) byly naopak v oblibě syté barvy, takže například prejzové střechy v té době zářily sytou červení, žlutí či zelení.

Pohyb po tradičním japonském domě vyvolává řadu zvláštních pocitů, které se nedají snadno popsat. Když jdeme tiše po rohožích *tatami*, na něž skrze papírové dveře dopadá tlumené světlo, vnímáme jemné linie svitkové malby

⁷ VI. jménem Jošida Kanejoši (asi 1283–1350), důstojník palácové stráže u císařského dvora a autor slavného díla žánru *zuihicu* (črty) *Psáno z dlouhé chvíle* (*Curezuregusa*).



Místnost s rohožemi tatami, výklenkem tokonoma a posuvnými dveřmi fusuma, chrám Ekóin, sloužící dnes i jako hotel, na hoře Kója v prefektuře Wakajama

vystupující zpoza sloupů a harmonii přírodních barev, zcela mimoděk pocítíme 'ducha minulosti' i význam a sílu prostoru s letitým řádem.

V Japonsku je tradiční umění pevně spojené s řemeslem a funkčností. V době Tokugawa bychom například v japonské domácnosti stěžii našli umělecká díla v dnešním slova smyslu, nicméně krásné vzory a elegance předmětů denní potřeby byly vidět všude – od kimon až po nábytek. A sám tradiční japonský dům přitom bývá mnohdy považován za 'umělecký objekt', v němž lze na sebe nechat působit minulost či kde je možné naslouchat 'promlouvání předků'.

V japonském tradičním domě tak lze do jisté míry pochopit i význam některých japonských estetických pojmů vyjadřujících tlumenou, nevtíravou, ale přitom jímavou krásu. Ve středověku například vznikl ideál *wabi*, který je charakterizován chudobou a samotou, ale i jistým osvobozením. Princip *wabi*, který by se dal přeložit jako 'opuštěnost' či 'smutek', se nicméně chápe jako vidění krásy v prostých předmětech a uplatnil se i v některých školách čajového obřadu – vhodným čajovým náčiním ve stylu *wabi* byla běžná, denně používaná keramika, která výborně ladila s venkovským, avšak rafinovaně koncipovaným zařízením čajového pavilonu. Jiný estetický princip, *sabi*, představuje melancholii stáří, ale i krásu smíření. Je to půvab nejen všeho starého a omšelého, ale i významů skrytých v susnění podzimního listí či v kamenech porostlých lišejníkem.

Zatímco evropská kulturní historie se odvíjela na racionálním základě, Japonci sami na sebe pohlížejí jako na společenské bytosti, jejichž každodenní

existence pramení z dlouholeté kulturní historie. Proto jsou tradiční historické a dokonce i prehistorické zvyky v Japonsku stále silně zakořeněné. Nikoho v Japonsku například nenapadne, že by se svatyně kultu šintó dala postavit moderním způsobem (tak jako se na Západě běžně staví kostely). Dokonce i v těch nejmodernějších částech Tokia si svatyně zachovávají svou typickou konstrukci, neboť již samy o sobě představují cosi posvátného a neměnného a evokují mystické podněty vycházející z napětí mezi současností a minulostí – tedy z toho, co je v Japonsku počítováno jako základ původního náboženství.

Kulturní charakter japonského domu tak chrání kontinuitu japonských tradic – na tento ‘kult’ však nesmíme pohlížet v západním smyslu jako na něco metafyzického, měl by být spíše považovaný za výraz tradice, která umožňuje zachovávat určité pořádky a způsoby chování po celá staletí. Pak lze správně porozumět i tomu, jak Japonci chápou ‘komfortní bydlení’: nejde totiž jen o dosažení tělesné a duševní pohody, ale o duchovní harmonii, v níž kvantita nemusí být na prvním místě. Při bydlení, ať už na jakkoli velkém prostoru, je důležitější kvalita, nikoli však v materiálním slova smyslu, ale z archetypálního hlediska historicky či tradicionalisticky strukturovaného místa.

„Ne že bychom si bez rozdílu protivili vše blýskavé, rozhodně však máme raději předměty halené do matného šerosvitu než věci s povrchním leskem. Ať už je to přírodní kámen nebo nádoba vyrobená rukou člověka, vždy dáme přednost tlumenému lesku, který navozuje dojem oblýskané starobylosti. Pravda, tato ‘starobylá oblýskanost’ je ve skutečnosti ‘špinavá ohmatanost’. [...] My přímo milujeme věci, na nichž lpí člověčí špína, které jsou očazené nebo ošlehané větrem a deštěm, anebo alespoň věci takového barevného ladění, které podobné představy navozuje. Žijeme-li v takovém domě a mezi takovými předměty, naši duši naplní klid a mír a nervově se uvolníme“ (Tanizaki 1998: 22).

Tadaši Suzuki a herecké cítění prostoru

Tadaši Suzuki⁸ dává tradiční způsob japonského bydlení do souvislosti s tradičním divadlem – a to nejen pokud jde o samotnou stavbu, ale i co se týče hereckého pohybu a cítění scénického prostoru.

„Divadlo nó bývá často definováno jako umění chůze. Pohyby hercových nohou vytvářejí působivé prostředí. Základním způsobem použití nohou v divadle nó je šoupavá chůze. Herec kráčí posunováním nohou, otáčí se šouravými pohyby a stejným způsobem udržuje rytmus chůze. Horní část těla je prakticky nehybná, i pohyby rukou jsou do značné míry omezené. Ať už herec stojí, nebo je v pohybu, jeho nohy jsou středem pozornosti. Nohy v ponožkách *tabi* (s odděleným palcem) poskytují jeden z nejsilnějších prožitků divadla nó“ (Suzuki

⁸ Tadaši Suzuki (nar. 1939) je jedním z nejvýznamnějších japonských režisérů a teoretiků současného divadla. V roce 1966 založil v rámci studentského hnutí na tokijské univerzitě Waseda malé divadlo *Waseda šógekidžó*, a od roku 1972 působí i mimo hranice Japonska. Dnes je ředitelem Suzukiho společnosti v Toze (SCOT), předsedou Nadace japonských jevištních umění (JPAF) a uměleckým ředitelem divadla SPAC v Šizuoe. Je také autorem Suzukiho metody herecké práce vycházející z pohybu nohou (viz též *Disk 20*: 150–152). Ve svých režiiích se inspiroje jak japonským tradičním divadlem nó, tak i odkazem evropské antiky; k jeho úspěšným inscenacím, které uvedl i v Evropě a USA, patří například *Král Lear* (1984), *Dionýsos* (1990) nebo *Oidipus*, jímž se v roce 2006 představil poprvé také v Tokiu.

2003: 6). A dále: „Způsob, jakým jsou používány nohy, je základem divadelního představení. I pohyby paží a rukou mohou pouze rozšířit vnímání spjaté s postavením těla, jež je dáno prací nohou. Existuje mnoho případů, v nichž postavení nohou určuje dokonce i sílu a odstín hercova hlasu. Herec může hrát bez použití rukou, ale hrát bez použití nohou by bylo nemyslitelné.“⁹

Za významný zdroj vnímání scéničnosti prostoru považuje Suzuki zejména výklenek (alkovnu) označovaný jako *tokonoma* a chodbu *róka*, k jejichž využívání se vztahují jistá nepsaná pravidla. „Většina místností v domech japonského stylu před druhou světovou válkou byla kryta rohožemi *tatami* a v nejdůležitější místnosti (například v té, kde žil otec rodiny, či kde se přijímali hosté) bylo možné najít *tokonomu*. [...] Vytvoření tělesného citu, který patří k základům japonského jevištního umění, souvisí s životním stylem zrozeným z architektury obytných domů. S prvky, jako je *tokonoma* či *róka*, se lidem v jistém smyslu dostávalo základního hereckého výcviku už tím, že vyrůstali ve svých domovech“ (Suzuki 2002).

Tokonoma se jako součást domu objevuje již v období Muromači (1333–1573) ve stavebním stylu *šoin zukuri*, pro tu dobu typickém. Mezi vojenskou aristokracií se tehdy rozšířila obliba sběratelství uměleckých předmětů, zejména svitků dovezených z Číny dynastie Sung (960–1279), a v této souvislosti dochází ke vzniku architektonických prvků určených k vystavování uměleckých děl – ve stavebním stylu se tak poprvé objevuje i alkovna, místo na první pohled zřetelně spjaté s uměním.

Typickou výzdobu *takonomy* tvoří kaligrafický svitek, ikebana, bonsaj, případně mistrovský kousek japonské keramiky. Výzdoba vždy souvisí s příslušným ročním obdobím – na podzim tak může být její součástí obraz červených listů japonského javoru (*momidži*) dopadajících na jezírko, v zimě se na obraze objeví motiv sněhu. Do květinové výzdoby *takonomy* přitom nikdy nepatří směsice květů ani směsice barev. Ve váze najdeme zpravidla jen několik květů (či kvítků) téhož druhu, případně na jaře rozkvetlou snítku sakury (i výběr květů se řídí ročním obdobím).

O estetickém významu alkovny píše i Tanizaki: „Japonské pokoje mají rovněž *tokonomu*, výklenek, do něhož se zavěšuje svitek a staví váza s květinovou kompozicí. Svitky a květiny však neplní přímo roli výzdoby. Mají především zdůraznit hloubku stínů uvnitř místnosti. [...] Proto si při výběru svitku tolik ceníme jeho staroby a omšelé elegance. Nový obraz, i když je to tušová malba či akvarel jemných pastelových barev, totiž dokáže úplně rozbít harmonii stínů uvnitř *takonomy*, jestliže nevěnujeme jeho volbě náležitou pozornost. [...] Kdybychom se pokusili japonský pokoj vyjádřit tušovou malbou, pak by papírem vylepená zasunovací okna byla zachycena nejsvětějšími tahy tuše, zatímco výklenek *tokonoma* by byl vyveden v té nejsytější černi“ (Tanizaki 1998: 31–33).

Na počátku období Muromači byla ještě alkovna součástí domu jen v sídlech buddhistických kněží a její podlahu pokrývala prkna. Nazývala se *ošiiita* – zatímco výrazem *tokonoma* se označovala celá místnost s výklenkem – a byla jakýmsi posvátným místem: vždy v ní visela malba s náboženským motivem a pálily se v ní vonné tyčinky. V období Tokugawa (1603–1868) se *tokonoma*, hlubší než původní *ošiiita*, stala místem, kde mohl usednout kníže *daimjó* či samotný šógun, a v období Meidži (1868–1912) a Taišó (1912–1926) se stala oblíbenou součástí běžného

9 O postoji a pohybu nohou v divadle nó viz též *Disk* 19: 130–131.

Suzukiho gramatika nohou:



**Chůze se špičkami
obrácenými k sobě**



Šouravá chůze



**Chůze po vnitřní hraně
chodidel**

obytného domu, což by v předcházejících obdobích nebylo myslitelné. Před výklenek *tokonoma* se v té době směla usadit hlava rodiny či jiná osoba s velkou autoritou. Tím se i do běžných domácností v Japonsku dostal duch posvátné úcty, která vedla tak daleko, že ovlivňovala chování členů domácnosti v místnosti s alkovnou, i když významná autorita zrovna nebyla přítomna. Suzuki o tom ve své přednášce říká:

„Význam *tokonomy* pro tělesnou vnímavost Japonců spočíval ve vytvoření prostoru, jenž zpřítomňoval jakési východisko či hierarchii, anebo jinými slovy určoval třídní uspořádání v rámci své struktury. Člověk, který sedí zády k výklenku, si musí ustavičně uvědomovat své postavení i to, že na něj ostatní v místnosti pohlížejí jako na autoritu. Vedlejšími efektem takového chápání prostoru je skutečnost, že i v okamžiku, kdy v místnosti není přítomna autorita, člověk zažívá určitý tělesný pocit a uvědomuje si více sám sebe. Místnost sama totiž vyžaduje tělesné vědomí (ukáznění) podobné tomu, jaké herec používá při představení.“

Podle Zicha je herecký projev souborem vnitřně hmatových vjemů, jimiž si herec uvědomuje své pohyby a polohy. V japonském tradičním domě, v němž může být mimo jiné patrná přítomnost *kami*, prostupují díky archetypálnímu uspořádání prostor síly, které vnímavého člověka alespoň částečně obeznáměného s japonskou kulturou jakoby navádějí k určitým pohybům.

„Dalším rysem japonského tradičního domu,“ připomíná Suzuki, „je chodba *róka*. Domy stavěné v tradičním stylu mají dlouhé průchody s podlahou



Chůze po vnější hraně chodidel



Dupání



Chůze po špičkách

obvykle pokrytou dřevem. Tyto průchody se nacházejí mezi pokoji, podobně jako v západním světě chodby. Existoval i speciální druh takového průchodu, který mohl procházet podél vnějšího okraje domu mezi pokoji a zahradou, podobně jako na Západě veranda či vnitřní terasa, a tak vytvářet prostor mezi přírodou a interiérem. V každém případě tato *róka* vedla dozadu do domu a mohla propojovat zvláštní místnosti (například pokoje vyhrazené pro zvláštní příležitosti, pokoje pro hosty či pokoje významných lidí). Chůze po chodbě *róka* vyžaduje podobnou tělesnou koncentraci, s jakou musí pracovat herec, když prochází po mostě *hašigakari* v divadle nó či po *hanamiči*¹⁰ v divadle kabuki.

Dřevo, které tvoří podlahu této chodby, je obvykle hlazené, a tedy i velmi kluzké. Snadno se po něm dá uklouznout a spadnout, zvláště když má člověk na nohou ponožky, takže se zde nelze pohybovat příliš rychle. Chodbu od pokojů oddělují zpravidla jen papírové stěny či papírové dveře, za nimiž může někdo spát, bavit se s hostem či jen přemýšlet. V témže prostoru jsou tedy i další lidé, a tělesná vnímavost, která vzniká jako výsledek uvědomění si této skutečnosti, vede k tomu, že se člověk pohybuje velice tiše a nenápadně. Specifickým znakem pohybu, který se vlivem těchto okolností vyvinul, je dokonalé zvládnutí spodní části těla, které vede k udržení těžiště v jedné rovině. Pohyb probíhá rovnoměrnou a stálou rychlostí jen vodorovně, bez vertikálních výkyvů, a umožňuje

¹⁰ Doslova 'květinová cesta', most, který v divadle kabuki prochází levou částí hlediště mezi diváky až na jeviště.

pokleknout bez toho, aby kolena klepla o podlahu. Člověk je tak schopný pohybovat se a pracovat v prostředí, v němž si uvědomuje přítomnost druhých a v němž si druzí naopak uvědomují jeho přítomnost. Výsledkem je, že jsou v prostoru vlastně všichni společně. V místě, kde se žije, je přítomnost dalších osob stálou realitou. V divadle *nó* se to projevuje například v případě, že pokud náhle zhasne světlo, většína herců nemusí nutně spadnout z jeviště. Herci divadla *nó* mají vyvinutý cit pro kontakt s podlahou a dobrou znalost prostoru uloženou ve svém těle“ (Suzuki 2002).

Podle J. Vostrého se prostor na základě pohybů a fyzických postojů přítomných osob může jevit z různých aspektů a zaujatá postavení jsou výrazem vztahu člověka k prostoru. Jistý pohyb či postoj se tak stává výrazem nějakého obsahu už jen způsobem, jakým se člověk vztahuje k danému prostoru a k jeho vymezení a omezení příslušnými rozměry i vlastnostmi. Je zřejmé, že na scénické citění prostoru má vliv i prostředí, v němž se pohybují herci i diváci v běžném životě, dobové představy o prostoru i představování prostoru v různých médiích. V japonském případě pak k těmto faktorům přistupuje ještě archetyp vzbuzující určité emoce v souvislosti s tím, jak se člověk s daným místem na základě vnímání tradic identifikuje. Projevuje se tu tedy navíc ‘symbolické’ citění prostoru, které je velmi silné.

„V každém prostoru se projevují nějaké síly, které mají na vztahy osob vyskytujících se v tomto prostoru určitý vliv. Bylo už také řečeno, že osoby si existence těchto sil, které do té či oné míry určují jejich jednání, mohou, ale nemusejí být vědomy; jejich povědomí o těchto silách bývá neúplné a různým způsobem zkreslené. To souvisí také s tím, že jisté (a třeba právě ty nejdůležitější) síly se v příslušném prostředí, ve kterém se lidé pohybují a které tvoří reálný (užší, známý) prostor jejich běžného života, projevují jenom zprostředkovaně“ (Vostrý 2001: 100).

Divadlo *nó* i *kabuki* tedy v podstatě jen přijalo základ, kterého se hercům dostalo v domácím prostředí, a poté jej zintenzivnilo, totiž zasadilo jej do prostoru vytvořeného výhradně k hereckému projevu. V dnešní době už to ovšem tak docela neplatí, neboť po druhé světové válce nastaly výrazné změny ve způsobu japonského bydlení.

V 50. letech 20. století došlo v Japonsku k růstu populace a obyvatelstvo měst svým počtem převýšilo obyvatelstvo venkova. Nastalo období hospodářského růstu, který dal popud ke změně struktury celé společnosti. Na masivní přesun obyvatelstva do měst musela reagovat japonská vláda, protože americké válečné bombardování zničilo asi 80 procent domů. Tehdy se začaly stavět nové betonové domy rozdělené na malé uzamykatelné bytové jednotky, což mělo výrazný vliv na podobu tradiční japonské rodiny. Základ japonské společnosti, který dosud tvořily široké rodiny žijící často v domech pro tři generace, nahradily malé, tzv. nukleární rodiny.

„Po roce 1960 se situace drastickým způsobem změnila. A při pohledu na tuto transformaci vidíme dva kritické faktory. Tím prvním jsou povážlivé změny v japonské obytné architektuře po roce 1960. V roce 1955 ustavila japonská vláda Společnost pro městskou bytovou výstavbu, která vytvořila nízkonákladové bydlení. A druhým faktorem je takzvaná revoluce informačních technologií, která propukla v 90. letech minulého století. Tyto dva faktory měly hluboký vliv nejen na způsob každodenního života v Japonsku, ale ovlivnily také vnímavost Japonců vůči svému tělu. A důsledkem této změny citlivosti byly i změny ve verbálním vyjadřování, neboť tyto dvě složky nelze plně oddělit“ (Suzuki 2002).

V japonských malých bytech se sice i nadále objevuje *tokonoma*, avšak ta často jen dvakrát ročně (na Nový rok a během letních svátků zemřelých *obon*) připomíná jisté přetrvávající vazby s tradicemi, když je pečlivě uklizená a vyzdobená ke slavnostní příležitosti; jindy během roku může být přeplněná odloženými věcmi. Při takovémto 'moderním' využití tradičně posvátného místa pak ovšem nutně dochází k otupení citu pro jednu z prostorových dominant.

„Nyní máme japonskou nukleární rodinu žijící v malých místnostech v betonových budovách, takže pocit nějakého zpřístupnění či středovosti se ztratil. A pokud už se i v takovýchto prostorách vyskytuje *tokonoma*, zpravidla ji zabírá televizor. A prestižní místo v rámci místnosti (tedy místo, kam usedá osoba s jistou autoritou) je to, z něhož lze nejlépe sledovat televizi, což je ovšem místo, kde dříve sedával člověk nejnižšího postavení. Vzhledem k tomu, že místo nejvýše postavené osoby teď zabírá televizor, situace se zcela otočila. To z pohledu některých lidí představuje úspěch japonské demokratizace“ (Suzuki 2002). Obytný prostor je tedy nadále používán jako víceúčelový, což vyplývá z funkčních možností. A k podobnému jevu pak nutně dochází i v divadle, i když stále existuje snaha (a nejen v Japonsku) oživit duchovnost místa, na němž probíhá představení.

Už ve 30. letech 20. století Tanizaki píše: „Pro divadlo nó je nezbytným předpokladem, aby si zachovalo své přítmí z časů minulých. Čím je divadelní budova starší, tím je lepší. Podlaha jeviště nabyla přirozeného lesku, sloupy a dřevěné obložení se načernaly blyští a nad hlavami herců se jako ohromný zavěšený zvon vznáší temnota mezi trámy a převisem jevištní střechy. Taková atmosféra svědčí dramátům nó nejlépe“ (Tanizaki 1998: 40).

O energii prostoru se zmiňuje také Jiří Heřman: „Je podstatné přistupovat ke klasickému divadelnímu prostoru se stálým vědomím jeho potenciality. Za zcela zásadní považují schopnost rozpoznat prostor jako součást vyššího celku. Každý klasický divadelní prostor, zdánlivě podobný všem ostatním klasickým divadelním prostorům, se může skládat z různých rozvrstvených architektonických prvků, které proměňují jeho funkčnost a zároveň i energii.“ A o volbě prostoru k inscenaci opery B. Brittena *Řeka Sumida* píše: „Unikátní prostor bývalého klášterního kostela sv. Máří Magdaleny ze 17. století měl ve své historii řadu funkcí: sloužil jako sklad, pražská pošta, četnické kasárny, Státní ústřední archiv. Dnešní podoba bývalého kostela je tedy směsicí prvků sakrální a profánní architektury. To mě vedlo k otázce dnes naléhavě aktuální: jsme ještě schopni návratu z prostoru profánního k prostoru sakrálnímu? Prostřednictvím duchovní opery, inspirované středověkou japonskou hrou nó, jsme chtěli v prostoru znovu probudit jeho posvátnost“ (Heřman 2006: 65).

Také v Honzlově článku z roku 1933 najdeme zmínku o divadelním účínu samotného jeviště: „Dramatičnost a divadelnost nevzniká teprve obrazem nějakého příběhu, přeneseného na jeviště. Jeviště nestává se dramatickým činitelem, když na něm herci počnou jednat, a není před vstupem herců prostorem divadelně bezvýznamným a indiferentním. Každý, kdo je jen málo poučen o vztahu primitivního divadla k jeho jevišti, poznal, že místo jeviště je samo místem divadelně a dramaticky účinným. Dramatického účinku je schopna nejen jevištní hmota a její přirozeně nebo uměle organizovaná ústrojnost, ale dramatické účinky má i místo jevištní, jeho prostorové položení, jeho vztah k lidskému sídlišti a společensky reálný nebo nábožensky symbolizovaný význam“ (Honzl 2006: 63).

Suzuki vysvětluje vlastnosti prostoru japonského tradičního divadla: „V tradičním japonském divadle má prostor, kde se hraje, také jistou středovost či

hierarchickou strukturu. V divadle nó jsou sedadla, kde společně sedí šógun a božstva. V divadle kabuki je nad vchodovým prostorem věž zvaná *jagura* – přístupová cesta do divadla vyhrazená božstvům. Všechny herecké akce a všechna slova jsou mířena v určitém smyslu k tomuto důležitému centru. [...] V určitých hrách nó i kabuki jsou okamžiky, kdy herec přijde do středu a tomuto místu se ukloní. Je velmi snadné zaměnit toto gesto za úklonou publiku, ale není to tak. Herci si ve skutečnosti uvědomují centrum prostoru: uvědomují si možnou přítomnost božstva. Zejména příslušníci mladé generace v dnešním Japonsku se běžně domnívají, že se herci klaní divákům, neboť právě oni si kupují lístky a platí účty. Pohlízejí na herce stejným způsobem jako na jiné zboží, takže dochází k omylu na základě nepochopení. Staré řecké divadlo se dá interpretovat tímž způsobem, když uvážíme, že některá divadla měla speciální sedadlo vyhrazené pro Dionýsa a že představení byla bezpochyby směřována právě k tomuto místu“ (Suzuki 2002).

V moderním divadle však už neexistuje ani přístupová cesta, ani věž, zůstává jen prázdné jeviště. „Jde o proces, který je snad ve své podstatě přirozený: moderní člověk už nevěří na božstva, která nevidí. Postupně tak mizí místa, která jsou na první pohled zbytečná, ale která mohou vyvolat pocit posvátné bázně. Božstva ovšem nesestupovala jen do věží divadla kabuki, ale žila na různých opuštěných místech. Dokonce i když se dnes vydáte na výlet do hlubokých hor, můžete přijít na místa, která jsou ohrazená, ale nejsou ničím zvláštní. Když na takovém místě chvíli setrváte, v prostoru se zdánlivě projeví nějaký duch nebo něco podobného, a vy náhle zjistíte, že pláčete. Tyto zbytky tradiční japonské vnímavosti k místu můžeme dodnes nalézt ve svatyních kultu šintó či v divadle nó“ (Suzuki 2002).

V souvislosti s hereckým projevem, ať už v jakémkoli prostoru, mluví Suzuki také o vztahu slovního a tělesného vyjadřování, textu a scénického projevu: „Při pohledu na divadlo si mnoho lidí představuje jako základ psaný text či scénář a pohlíží na proces vytváření jednotlivých rolí jako na ‘překládání’ tohoto textu do času a prostoru skrze hraní. Pokud se však podíváme do historie, je nasnadě, že herci – tato specifická skupina lidí, kteří se vyjadřují svým tělem – tu byli jako první, zatímco texty a tradice dramatické literatury se vyvinuly jako prostředek, jak umožnit lidem přístup k těmto představitelům.“ A dále: „Japonci stáli relativně stranou vnímání divadla a jevištního umění coby literární složky, která je na prvním místě. Jednoduchým důvodem toho je fakt, že zde již stovky let – od dob divadla nó či pozdějšího kabuki – existují herecké skupiny, jejichž členové používají svá těla i hlasy velice specifickým způsobem a hrají nevšedním stylem. V průběhu celé historie je pohled na tělesný i hlasový projev těchto lidí platnou formou zábavy. To vedlo k vytvoření vazby mezi jazykem a naším vnímáním vztahu mezi mluveným slovem a pohybem těla, které nejde snadno rozdělit na ‘literární předlohu’ a její ‘předvedení’“ (Suzuki 2002).

Suzuki se i v současné době snaží vycházet z tradice tělesného vnímání, a to i přesto, že dnešní lidé mají sklon v rámci pěti smyslů klást největší důraz na vizualitu. „Tento důraz je doprovázený zveličováním významu kulturních pravidel založených na vizuálním poznání. Problémem spojování kultury se zrakovým vnímáním je však skutečnost, že způsob, jakým zpracováváme vizuální vjemy v současné společnosti, není založen čistě na tělesných schopnostech. V mnoha případech používáme k vytvoření vizuálního obrazu nepřirozené zdroje energie,

jako je elektřina, ropa či jaderná energie. [...] Při pohledu na počítače je to zcela evidentní. Nyní stále častěji komunikujeme pomocí počítačů a počítačových sítí, které používají uměle vytvořenou energii. V takovémto typu světa hodnoty jako přátelství, které bývaly vždy založené na přirozeném smyslovém kontaktu mezi lidmi, mohou být například vlivem e-mailu nahrazeny zcela nepřirozeným, čistě vizuálním světem“ (Suzuki 2002).

A v rámci zachování duchovního bohatství překračuje Suzuki svým specifickým pojetím herecké práce i rámec Japonska: „Učil jsem svým výcvikovým postupům mimo hranice japonské kultury, když jsem režíroval cizí herce – mnohokrát jsem tvořil inscenace výhradně s cizinci. Při takových příležitostech bylo pro mě svěží a povzbudivé pracovat s herci, kteří mají v sobě a citem ovládají vlastní specifické tradice odlišné od těch japonských. Při procesu tvoření se pak stane, že zatímco vzájemně respektujeme odlišnosti toho druhého, častokrát se během práce zrodí zcela nový prvek, který nevychází z žádných tradic. Tradice,“ říká Suzuki, „tedy umožňují udělat krok k vytvoření něčeho zcela nového. Tradice nejsou něco, co by se mělo chránit: jsou naopak odrazovým můstkem k tvoření. Jsou tu proto, aby se měnily a přetvářely stálou konfrontací s jinými tradicemi.“

Literatura:

- BOHÁČKOVÁ, L. / WINKELHÖFEROVÁ, V. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama 1987
- EGENTER, N. *The Japanese House (The modern Western concept of Homogenous Space and the Archetype of 'Polar Harmonious Space')*, přednáška přednesená na 3. konferenci IASTE v říjnu 1992 v Paříži *Elements of a Traditional Japanese Interior*, Yoshino Japanese Antiques, Pasadena, <http://www.yoshino-antiques.com>
- FIALA, K. „Život v době Heian“, předmluva k MURASAKI ŠIKIBU, *Příběh prince Gendžiho 1*, Praha: Paseka 2002
- HEŘMAN, J. „Aktuální téma: Prostor!“, *Disk 15* (březen 2006)
- HONZL, J. „Prostorové problémy divadla“, *Disk 17* (září 2006)
- LIPUS, R. „Prostor divadla a divadlo prostoru“, *Disk 1* (červen 2002)
- MORSE, E. S. *Japanese Homes and Their Surroundings*, Vermont (USA): Tuttle Publishing 1972
- NAKAGAWA, T. *The Japanese house in Space, Memory, and Language (Nihon no ie: kúkan, kioku, kotoba)*, Tokyo: International House of Japan, Inc. 2005
- SUZUKI, T. *Tradition and Creative Power in Theater*, přednáška přednesená 30. 4. 2002 v Centru japonské kultury Donalda Keenea (The Donald Keene center of Japanese Culture), Columbia University, New York, http://www.donaldkeenecenter.org/sen/2002_text.html
- SUZUKI, T. *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York: Theatre Communications Group, Inc. 2003
- TANIZAKI, D. *Chvála stínů. Tradice japonské estetiky* (překlad V. Winkelhöferová), Košice: Knižná dielňa Timotej 1998
- UEDA, A. *The Inner Harmony of the Japanese House*, Tokyo: International House of Japan, Inc. 1998
- VALENTA, J. *Scénologie krajiny*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2008 (edice Disk malá řada – sv. 5.)
- VOSTRÝ, J. *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1991
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001

Dvojí poetika středověkých divadelních textů jókjoku¹

Zdenka Švarcová

Poetika libreta *jókjoku*, předlohy pro jevištní ztvárnění zpěvně-recitativních her nó obsahujících i taneční pasáže, spočívá ve zkoumání ustáleného řádu, kánonu, který krystalizoval přibližně od poloviny 14. do poloviny 15. století a který je na jedné straně spjat s japonskou literární tradicí a realitou japonského středověku, na druhé straně je samozřejmě určen i základními principy, jež se v obecné rovině týkají podstaty jakékoli divadelní předlohy.

Je zřejmé, že libreta *jókjoku* jsou nezbytnou součástí 'díla' jevištního, tedy divadelního představení jako celistvého uměleckého tvaru. Proto také studie

1 V češtině lze použít pro překlad a současně i výklad japonského slova *jókjoku* popisný termín 'libreto divadelní hry nó', zejména přihlídneme-li k výkladům tohoto slova v japonských pramenech, kde se například říká: „[Termín] *jókjoku* máme jak pro případ, kdy je třeba poukázat na knížku s textem hry nó, tak pro případ, kdy poukazujeme na ucelené pasáže takového textu zpívané bez doprovodu sboru. V prvním případě máme většinou na mysli *jókjokubun* ('zpívaný text') nebo *utai no monku* ('slova zpívaného textu'), běžný je ale druhý případ, kdy *jókjoku* znamená jednoduše *utai* ('zpěvy)', viz *Kokušidaidžiten*: 330–331. Termín *jókjoku* se pro libreto her nó začal běžně používat až v polovině 19. století. Stejně tak se teprve v 19. století uplatnil název 'nó' (původně 'dovednost', 'umění') pro divadelní představení složené z vlastních her nó a frašek kjógenů. Starý název pro text přednášený a zpívaný herci a sborem na jevišti byl *utai* ('zpěv'). Starý název pro divadlo nó patřící k žánru *kabugeki* ('divadlo písní a tance') byl *sarugaku* ('opičí hrátky'). Ičko Teidži a jeho spoluautoři říkají, že *jókjoku* je „dlouhá, rytmická veršová skladba“, v níž se prolínají dvě základní složky – složka verbální (*šišó*) a složka hudební (*onkjoku*), viz *Nihon koten bungaku daidžiten*: 142.

o tomto typu divadelního textu může být prezentována pouze jako studie dílčí, komplementární k pojednání o jevištním provedení her nó jako celku. I tak zůstává *jókjoku* současně svébytným dílem literárním, které sice divadelním tvůrcům vnuká představu budoucího jevištního ztvárnění, ale pro čtenáře má hodnotu literárního textu umožňujícího vytvořit si o podobách postav, o místech, kde se dramatický příběh udál, a dalších okolnostech představu vlastní. Proč si nepřechást hru, kterou právě nikde v mém dosahu nehrají, nebo hru, kterou někdo napsal, ale nikdo ji ještě nenastudoval? Proč si takovou hru v duchu nezahrát a v myšlenkách nerecenzovat? Místo herců přece uslyším svůj vnitřní hlas.

Proto mohou být libreta *jókjoku* zkoumána nejen jako předobraz jevištního ztvárnění, ale i jako literární (básnické) texty. Podvojně bytí divadelního textu, a tudíž i jeho dvojí – literární a teatrologické – zkoumání, má své opodstatnění i v tom, že se zabýváme dvojitým rukopisem. Na jedné straně je zde autor hry se svým pojetím vždy více či méně jinotajného, tichého textu, na druhé straně jsou se svými pojetími tvůrci audiovizuálního představení; jsou tu role autorů a čtenářů tichého textu a role divadelních tvůrců a diváků (posluchačů) textu ožvlého, je muž herci propůjčili svůj hlas. Tato dvojí služebnost divadelních textů nás vede při

jejich zkoumání i k dvojí poetice. V našem případě jde o literárně-teoreticky pojatou poetiku libreta *jókjoku* s odkazy na poetiku jeho jevištního obrazu.

Jiří Veltruský (1919–1994) věnoval „pozornost dramatu jako druhu integrálně básnickému“² a s precizností teoretika-strukturálního izoloval „plně básnickou strukturu dramatu od složek, které přistupují při jeho inscenaci.“³ Varoval, abychom v teorii nesměšovali ‘dramatickou osobu’ (stvořenou autorem předlohy, pozn. aut.) s ‘hereckou postavou’ a ‘dějiště dramatu’ s jevištěm. Dodejme, že obojí bude mít jinou podobu v představách čtenáře a v představách tvůrců představení.

Přiznáme-li spolu s Veltruským divadelnímu textu „plně básnickou strukturu“, přiznáváme mu tím i nárok na vlastní poetiku. Libretu *jókjoku* jako divadelnímu textu tak přísluší primárně poetika zaměřená na utváření literárního textu a sekundárně poetika zaměřená na inscenování divadelní hry, v níž je text nejvýraznějším podílníkem na přenosu autorova poselství v konkrétní hře zašifrovaného, s možností přispět do značné míry k tomu, aby se toto poselství stalo ‘opravdovým’. Stane se tak, pokud bude „na straně vysílatele i příjemce tělesně pocíťovaným – *sdělením*“.⁴ Opravdovost sdělení je zřejmě provázaná se sdělením ‘jevištního díla’ vnímavým divákem a dobrými herci ‘tady a teď’ v divadelním sále. Je to jiná kvalita interakce ‘vysílatele a příjemce’ než správnost pochopení respektive uchopení textu sdělovaného čtenáři třeba již dávno zesnulým autorem. Čtenář bude místo tělesně pocíťovaného sdělení (a sdělení) vnímat duchovně předávaná slova autorova. Pro diváka pak bude text pronášený herci nejvýraznějším signálem toho, v jakém du-

chu se představení nese. Text a jeho provedení splynou v duchovní sféře. Duch textu prostoupí herce a v jeho hlase i diváka. Pro poetiku divadelního textu zůstává duch podstatou představitivosti, pro poetiku divadla vytvářejícího atmosféru bude nejen nositelem „tělesně pocíťovaného“ sdělení, ale i základem duchaplného jevištního zobrazování.

Chápeme-li ‘poetiku’ vyhraněně jako literárně-teoretickou případně literárně-kritickou disciplínu, jaké se podrízujeme při analýze básnického útvaru, vystává otázka, zda lze u „jakéhokoli“ divadelního textu předpokládat, že pro něj platí zákonitosti přisuzované původně jen poezii. Odpověď může znít, že ano, že platí v určité míře. Jsme přece schopni hovořit o ‘poezii všedních dnů’. To znamená, že poetickou dimenzi přisuzujeme nejen básním, ale i ostatním věcem, jevům a projevům světa; zjišťujeme, že zákonitosti poezie se nějak uplatňují i v prožitku ‘všedních dnů’. Jako by k opravdovosti všedního prožitku přispíval i nádech poezie, a jako by příchuf každodennosti v poezii naopak přispěla k opravdovosti básnického obrazu. Poetiku tak můžeme v širokém významu chápat jako disciplínu, jíž se podrízujeme při zkoumání povahy a zákonitostí poetické dimenze věcí, jevů a projevů našeho světa – jaký je, jak se nám jeví a jak se zrcadlí v umění. Básnický text, ať už jako předmět analýzy, projev autorova umu nebo zjevení pro posluchače či čtenáře, je básnický proto, že svou podstatou tkví v té části kognitivního prostoru naší mysli, již nazýváme poetickou dimenzí. Tam se rodí jedinečné představy, tam vládne síla ducha, tam podléháme kouzelnému snění i skutečnému nadšení, tam jsme podněcováni k tvůrčím činům.

Divadelní texty, libreta *jókjoku* nevyjímaje, kromě toho, že mají charakter básnické skladby a jsou tudíž svou podstatou ukotvené v poetické dimenzi, mají jako divadelní předloha také intenzivně

2 Veltruský 1999: 9.

3 Ibid.

4 Vostrý 2008: 70.

vnímaný rozměr dramatický. Zatímco v básni je drama spíše tušené, pro divadlo je drama (napínavý boj, osudový příběh, tělesný prožitok) základním rozměrem; tvůrčí i divácká zkušenost s ním přispívá k prohloubení vědomí dramatu lidského žití. Kromě toho však také tušíme, že báseň není jen poetická, a víme, že drama není jen dramatické. Jako umělecká díla mají nesporný rozměr estetický a snad jen zdánlivě sporné rozměry etické, didaktické a pragmatické, což jsou právě ty dimenze, jejichž podstatné i okrajové, zjevné i skryté znaky a příznaky tvoří a dotvářejí charakter naší všednosti. V této souvislosti si uvědomujeme, že v dramatické dimenzi ukotvený zážitek s nádechem poezie může být reflektován nejen jako krásný či odpudivý (estetický rozměr), ale i jako vhodný nebo nepřipustný (etický rozměr), vzorný nebo chybný (didaktický rozměr), uspokojivý nebo nesplňující očekávání (pragmatický rozměr). Všechny uvedené dimenze jsou v této stati chápány jako součást celistvého – dynamického a amorfního – kognitivního prostoru, v němž každá věc, jev a projev našeho světa má někde své kořeny a jinde, porůznu, jak popínává rostlina, má své silnější a slabší úponky. Básnický text, i když má své kořeny v poetické dimenzi a silnými výhonky se upíná k dimenzím dramatické a estetické, v dílčích úsecích i v celkovém účinku se roz-píná i do rozměrů etických, didaktických a pragmatických, jež proto nelze z rámce poetiky jako důležité disciplíny literární vědy vytěsnit. Ostatně se tak nikdy neděje, protože náš kognitivní prostor je jednolitý a pokud jej rozdělujeme pro účely bádání o všem, čeho si všímáme, co vnímáme, co už víme a co si teprve uvědomujeme, o čem přemýšlíme a co vyjadřujeme, činíme tak za účelem pragmatického poznání určité věci, jevu nebo projevu, u něž se v první řadě chceme ujistit, kde tkví svými kořeny a kam dosahuje svým rozpětím.

O libretech *jókjoku* tedy platí, že jsou ukotvena v poetické dimenzi a že se roz-pínají v dimenzi estetické i dramatické. Tím, že jsou tu pro čtenáře a zprostředkovaně především pro diváka, mají, stejně jako ostatní divadelní předlohy, i rozměr pragmatický. Krásou verše a zejména pak vytríbenou jevištní podobou působí esteticky a jejich látka, úzce svázaná se středověkým japonským buddhismem, jim dává náboženský, etický rozměr. Zdánlivě v pozadí v tomto případě zůstává z uvažovaných dimenzí jen dimenze didaktická v tom smyslu, že texty *jókjoku* nejsou učebnicové ani naučné, i když v konečném důsledku je v každém z nich nějaké poučení obsaženo. Při detailním rozboru v nich nacházíme jednotlivé repliky, ke kterým lze, kromě jiných, bez rozpaků připojit také index 'D' ('didaktické'). Zjevná nebo skrytá poučení obohacují náš vnitřní svět pojmávaný zde jako komplexní kognitivní prostor. V něm není výjimkou, má-li poučení a poučování etický podtext, dramatický náboj, vznešenost poetického obrazu.

Jako příklad zde může posloužit replika z druhé části libreta hry *Vítr v piniích*, kde jedna z dramatických postav (dívka přezdívaná Murasame, 'Náhlá přehánka') plísni a poučuje svou sestru, která je ve hře hlavní „dramatickou postavou“ – budeme-li se držet terminologie J. Veltruského – dívku přezdívanou Macukaze, 'Vítr v piniích':

To je hanba!

Tvé rozbouřené srdce tě zavádí

a uvrhá do provinění,

že ulpíváš na tomto světě.

To poblouznění ze světa klamu

stále ještě mámi tvou mysl.

Vždyť co tam vidíš,

je jen pinie.

Jakpak by to mohl být

pan Jukihira.⁵

5 Zeami Motokijo, *Vítr v piniích* (Macukaze), přel. Miroslav Novák, *Kalhoty pro dva*: 33–47.

V této hře se mnich na své pouti ocitá na pobřeží Suma, všimá si staré borovice s pamětní destičkou připomínající dvořana a básníka Jukihiru, který tam před staletími strávil tři roky ve vyhnanství. Tehdy věnoval svou přízeň dvěma sestrám, jejichž obživou bylo získávání soli odpařováním mořské vody v solivarech. Mnich svojí modlitbou na památném místě u borovice způsobí, že duše dvou dívek stále bloudící v místech, kde prožily lásku, na sebe vezmou lidskou podobu. Znovu bydlí v chudé solařské chýši, kde je mnich prosí o nocleh a kde vyslechne i jejich smutný příběh. Macukaze si nakonec obléká Jukihirův šat a u vytržení spatří jeho postavu v místě, kde roste borovice, symbol věčnosti a věrnosti.

V krátkém úryvku textu libreta *jókjoku* přinášejí esteticky utvářené verše formou výtky poučení s náboženským podtextem. Výtka je v prvním plánu namířená proti hlavní dramatické postavě – dívce Macukaze,⁶ skrytě však svojí racionální argumentací mříí i proti staré šintoistické víře v magickou moc posvátného stromu. Tato víra se v textu hry *Vítr v piniích* prolíná s buddhistickou zbožností spojenou s nadějí, že mnichova modlitba má moc odpoutat bloudící duše dvou sester od lpění na vezdejším 'světě klamu' a může jim zajistit věčné odpočinutí. 'Hanba' a 'provinění' mají zřetelně (ne)etický rozměr.

V navazující replice se Macukaze brání:

*Jen srdce malověrně
takto promlouvá.
Přece právě ta pinie
je Jukihira!
Byť bych na čas odešel,
když se dovím, že čekáš
jako věrná pinie,
přijdu jednou zas.*

Ve srovnání s výtkou dívky Murasame dostává zde, na ose pevná víra – věrná

⁶ V textu libreta *jókjoku* je tato postava označována jako 'šite', 'hlavní aktér'.

láska, předchozí etické příkázání a didaktické ponaučení kladné znaménko kompenzující zápornou interpretaci chování dívky Macukaze, již se její 'malověrná' sestra pokusila usvědčit z provinění a (sebe)klamu. V závěru hry je motiv věrné lásky vystřídán motivem přiznané pravdy. Před úsvitem se duchové dvou dívek loučí (na jevišti zpívá jejich text sbor, Macukaze nejprve obejme pinií, potom tančí):

*Blouzní i vítr, jenž zavál
z pobřežních pinií
na Sumě, kde vlny bouří
a hučí po celou noc.
Ve snu plném klamu a zdání
zjevily jsme se vám,
modlete se za nás, ctihodný mnichu.*

Duše, která nenalézá klidu, je z pohledu šintoisty i buddhisty duší trpící, nespokojenou. Prosbu o modlitbu můžeme tak považovat za zcela pragmatický požadavek, jehož splnění slibuje dosažení kýženeho cíle – konečného spočinutí.

Středověcí autoři libret *jókjoku* předpokládali u adresátů svých děl všeobecnou znalost šintoisticko-buddhistické věrouky, s níž se ve své tvorbě sami ztotožňovali. Neznamena to ale, že nebyli schopni napadnout pověru, zesměšnit praktiky či argumenty příliš horlivého a nepřilíš bystrého mnicha nebo zpochybnit jeho rádoby učené výklady. Víra ve zjevování duchů, v komunikaci se zásvětím a v možnost zajistit modlitbou pokoj duše zesnulého byla v povědomí tvůrců i obecenstva pevně usazená. V librettech *jókjoku* to jsou právě různé eticko-didakticky podbarvené pasáže, které si s výhodou vychutná čtenář 'tichého' textu. Při čtení mu zbývá čas na přemýšlení a vnitřní polemiku s argumenty, jež autoři vkládají do úst dramatickým postavám. Poetika libreta *jókjoku* jako literárního textu tak nemůže opomenout fenomén osobitého vnímání psaného slova, možnost hledat a umění nalézat

ryzí myšlenku. Tuto výhodu čtenář libreta ovšem rád oželí ve chvíli, kdy má možnost jít do divadla, být divákem, sdílet představení.

Jakkoli je libreto s jevištní realizací nerozlučně spjaté, budou vždy při zkoumání textu dominovat aspekty 'vnitřní', vztahující se k představám a čtenářskému zážitku, zatímco při zkoumání představení budou dominovat aspekty 'vnější', vztahující se k podívané a k aktuálnímu sdílenému prožitku. Jinak řečeno, s textem přichází na jeviště 'hloubka', v představení se text vzpíná k 'výšině'. Přívlastek 'vnitřní' charakterizuje autorem hnětenou látku (výseč lidského údělu, 'etického' bytí), kompozici (část zkušenosti 'dramatického' žití), obsah (textu osvědčujícího kousek 'pragmatického' poznání). Přívlastek 'vnější' charakterizuje tvůrce představení vybroušený tvar (aby odpovíděli na výzvu 'estetické' působivosti), funkční, tvůrčí přístup (aby se původní představa proměnila ve vzrušující 'poetickou' hru), celkové provedení, styl (aby představení v divákovi rezonovalo, aby je rozpoznal i jako jinotajný 'didaktický' vzor).

Přibližně dvě stě dochovaných středověkých libret *jókjoku* představuje soubor kanonických příběhů ne nepodobný souboru příběhů biblických. Při dobrém soustředění může být zážitek z představení hry nó tak silný, že téměř uslyšíme scvaknutí pomyslných, do široka dnes otevřených nůžek mezi smyslovým počítkem a smysluplným vyjádřením, mezi city a rozumem, duší a tělem.

Bez nadsázky lze říci, že právě po staletí tříbené divadlo nó dosáhlo oné - v nejlepším smyslu slova - 'vnější' dokonalosti jako esteticky působivá poetická hra, jež je současně alegorií 'cesty' lidského bytí, žití a poznání. Nemohlo by se tak stát na úkor 'vnitřních' aspektů primárně nesených textem libreta *jókjoku*. Mohlo se tak stát proto, že všechny příběhy odehrávající se na jevištích di-

vadla nó po celý rok po celém Japonsku jsou dávno vryty do obecného povědomí. K přirovnání se nabízejí naše každoroční hry pašijové. Také jejich základem je příběh hluboce vrytý do povědomí křesťanů, příběh prvotně vyprávěný a teprve následně, s odstupem, v textech a představeních kanonizovaný. Hry o tragickém osudu generála Jošicuneho, stejně jako hry o utrpení Ježíše Nazaretského, tkví svými kořeny v kultuře založené „na fenoménu slova“ a na rozdíl od „děl vnímaných jako text“ v rámci kultury „založené na fenoménu *textu*“⁷ jsou stále předváděny s posvátnou úctou k dané látce, a tudíž i se zvláštním zřetelem k 'vnějšmu' tvaru představení. Autorské (písemné) ztvárnění starobylých příběhů uchovávaných v ústní tradici umožnilo jejich staletý život i jejich postupnou kanonizaci. Po představení, když zhasnou světla a herci se v šatně odličí, zůstává všem zúčastněným zážitek a zůstává i text - záruka, že se podívaná bude opakovat, že předloha možná přežije a bude inspirovat představivost a podněcovat obrazotvornost dalších generací herců, režisérů a ostatních tvůrců.

Tvůrce textů *jókjoku* byli současně herci, někdy i principály divadelních společností předvádějících *sarugaku*, jak se ve středověku divadlo nó nazývalo. Psali tedy libreta pro sebe a členy svého ansámblu takzvaně 'na tělo', s přísnou kázní a přesnou představou jevištní realizace textu pro své publikum. Text proto obsahuje podrobné pokyny pro hudební - především hlasové - provedení. Jeho součástí jsou kromě zpívaných pasáží herců a sboru, kromě rytmických krokových variací a tanečních výstupů v emocionálně vypjatých momentech hry, také pasáže 'prozaické', dialogové i narativní (*serifu*, *katari*). I jejich přednes je podřízen základnímu ladění a rytmu té které hry. Hudebníci i členové sboru sedí vždy

7 Srv. Vostrý 2008: 52.

na stejném místě, druhy hudebních nástrojů se nemění, své vyznačené teritorium má na scéně každá postava. Jinými slovy, všechny tyto prvky jsou si podobné a jen každé další provedení dělá představení jiným.

Na rozdíl od románu, kde text jako by se nacházel na rozhraní autorovy obrazotvornosti a čtenářovy představivosti, dochází v případě divadelního textu k přenosu autorem vytvořených obrazů na scénu, kde monolog, dialog i vícehlas ožívá v provedení herců a zpěváků a kde se scénické poznámky promítají do autorsky různě pojatého režijního ztvárnění dané předlohy. S obrazotvorností autora textu se tak přímo potkávají tvůrci představení, zatímco divák je konfrontován s 'produktem' představivosti a obrazotvornosti divadelníků a na představení přichází, aby s nimi hru prožil tak, že na sebe nechá působit jimi vytvořený 'obraz'. Divák tedy, na rozdíl od čtenáře, neprožívá vlastní text hry přímo, sám, po svém a se svými představami, nýbrž s 'nimi' a 'po jejich'. Divadelní texty, včetně středověkých japonských libret *jókjoku*, jsou vždy nakonec tím, co zaznívá z úst herců a zpěváků a co působí na diváka jako součást celistvého jevištního útvaru hraného vždy tady a teď.

Emocemi nabitá a přitom hercem dokonale ovládaná síla lidského hlasu, dvojhlasu a vícehlasu působila jistě podobně očistně na středověkého posluchače/diváka jako na posluchače/diváka současného. Středověký příjemce prožíval patrně silněji úžas a posvátnou hrůzu z přítomnosti duchů přicházejících ze záhrobí a božstev zjevujících se odnikud. Do mysli i srdce současného posluchače/diváka však vstupuje s dokonale celistvým provedením textu libreta *jókjoku* vždy znovu zakoušený prvotní řád spočívající v jistotě shora zmíněných lidských dimenzí a také v jistotě kanonizovaných témat, motivů, postav, příběhů i vlastního herectví a scénické výpravy.

Při analyzování japonského umění obecně a textů *jókjoku* i her *nó* zvláště je však třeba k principům ustáleného kánonu přiřadit princip vyšší, princip existenciální 'jinakosti', jejíž přítomnost v tématech, motivech, postavách, příbězích, herectví a výpravě v konečném jevištním provedení činí hry *nó* výsostným reprezentantem 'japonskosti' tohoto tradičního divadelního žánru, a tudíž je i dobrým příkladem pro interpretaci 'jinakosti' jako součásti bytostné podstaty lidského života. Obecně platí, že 'jinakost' známe pouze díky 'pospolitosti', která je také součástí naší bytostné podstaty. Být 'jiný', 'žít jinak', mít 'jinou kulturu' předpokládá existenci 'druhých', 'jiných', kteří žijí jinak a mají jinou kulturu. *Nó* je však jiné i pro samotné Japonce v tom smyslu, že se svým tvarem zcela odtažitým od všednosti vymyká běžné zkušenosti pospolitěho žití (herec v roli žebračky na sobě nikdy nemá 'cáry', ale střídme laděný dokonalý oděv, přítomnost postavy na jevišti je pouze naznačena rozložením jejího roucha na podlaze, pláč je naznačen vždy stejným pohybem ruky, smutek vždy stejným natočením tváře zakryté maskou atd.).

Jestliže se v japonském středověku (12.–16. století) autor nadchl například pro téma 'Hakurakuten', což je přezdívka čínského básníka Po Ťi-iho (772–846), a vytvořil libreto, v němž básníkovi zbožňovanému Japonci od začátku 9. století dopřál setkání s božstvem ve hře typu *kamiuta* – božská píseň, projevil se v tomto počínu jeho 'mysl pro jinakost' hned několikerým způsobem. Především po pěti stech letech připomněl legendární postavu, která v Japonsku od 9. století 'žila' pouze v představách milovníků, recitátorů a sběratelů jeho básní a zprostředkovaně, samozřejmě, v těchto básních samotných – hojně opisovaných a citovaných. Za druhé se jeho 'mysl pro jinakost' projevil tím, že ve hře *Hakurakuten* představil jednak božstvo jako postavu z 'jiného' světa autorových představ a současně světa

‘nepředstavitelného’, jednak totéž božstvo vtělené do postavy rybáře, tedy postavy rovněž z ‘jiného’ světa autorových představ, ale současně světa představitelného. Jinakost se v tomto případě projevila jako ‘jakost’ přijatá autorem hry *Hakurakuten* s obdivem. Oslavil v ní dávného básníka, který ve skutečnosti nikdy v Japonsku nebyl a z dochovaných dokumentů nevyplývá, že by se s ním osobně někdo z Japonců pobývajících v době jeho dospělosti v Číně setkal. Hakurakuten je ve své specifické ‘jinakosti’, i díky středoověké nó hře, ‘cizincem’ dodnes přijímaným v Japonsku přátelsky, jeho portrét se objevuje ve středoškolských učebnicích dějin a jeho verše v učebnicích literatury.

Ve své podstatě je jinakost neutrální. Řekneme-li ‘jiný člověk’, znamená to jednoduše ‘ne-já’. Jestliže je však něčí ‘smysl pro jinakost’ vystaven zkoušce nepřátelského prostředí, pak tato konkrétní jinakost dostává v konkrétním kontextu záporné znaménko. V korpusu her nó – dramatických obrazů vytvářených na základě libret *jókjoku* – převažují texty reprezentující jinakost přijímanou negativně. *Hakurakuten* je v tomto směru výjimkou a je zajímavé si všimnout, že obdivné přijetí ‘jinakosti’ cizího básníka směřuje do Číny, která byla kdysi i pro Japonce daleko. Dramata spřádaná z motivů strachu, úzkosti či hrůzy pocíťované postavami tváří v tvář různým útrapám reflektují zkušenost s jinakostí určenou většinou znaménkem záporným. Pro libreta *jókjoku* je příznačné soustředění na motivy protivenství, zápasů s nástrahami osudu i s vlastní hříšností. Zatímco v případě protivenství a nástrah ‘odjinud’, kdy jsou ve hře ‘jiní’ – odporující, nepřátelští, zákeřní – lidé, duchové, draci, démoni, lišky a tak podobně, v případě zápasu s vlastní hříšností se postava stává sama sobě cizincem a ve vnitřní rozpolcenosti i ‘běsem’. Příkladem může být scéna ze hry *Stúpa a paní Komači*, kdy hlavní postava *šite* dostává záchvat šílenství:

Stařena (zpívá) *Dej mnichu, dej! Podaruj mě!*

Mnich *Co to děláš?*

Stařena (posedlá duchem zhrzeného milence)

Jdu na návštěvu k paní Komači.

Mnich *Copak ty sama nejsi Komači? Co je ti?*

Mluvíš páté přes deváté.

Stařena (již bez sebe, v myslí se stala někým jiným,

sobě nepřátelským)

Kdeže, já a Komači!

Ona je velká milostnice, dostává tisíce návrhů, psaníček od kdekoho.

(zpívá) *Listy padají*

jak letní déšť

a může v nich být

třeba lež

alespoň jedinkrát

mi odpověz!⁸

Maska zakrývající tvář herce v hlavní roli podtrhuje jeho úlohu vdechnout dané (typické, kanonizované, předepsané) postavě jedinečnost (‘jinakost’) plynoucí z konkrétního příběhu a v té souvislosti i přiměřenou dávkou např., jako v uvedené scéně, ‘stařeckosti’ či ‘pomatenosti’. I když v konkrétní hře vystupuje konkrétní osoba třeba ze známé báje, spíše než ‘zviditelnit’ tuto dramatickou postavu je hercovým úkolem překročit její stín a v poetické jevištní zkratce znásobit její sílu a učinit ji „bytostí ideálnější“, bytostí, kterou „on sám nyní už jako autor produkuje vlastní spontánní hrou.“⁹ Duchové zemřelých bojovníků, zhrzených milenců, unesených dětí a dalších ‘postav’ přicházejících ze záhrobí v mnoha hrách nó se ve ztvárnění ‘ideálně’ připravených herců stávají „ideálnějšími bytostmi“ ad absurdum.

V závěru hry *Benkei na lodi* pronásledují generála Jošicuneho¹⁰ přízraky ‘jiných’ nepřátelských bojovníků padlých v bitvě, již velel. Ač vítěz války, stal se Jo-

⁸ Kan’ami Kijocugu 2004: 107–117.

⁹ Hyvnar 2007: 49.

¹⁰ Minamoto no Jošicune (1159–1189), historická postava, generál, který měl největší zásluhu na vítězství rodu Minamoto nad rodem Taira v mocenském boji v druhé polovině 12. století.

šicune obětí politických intrik a je na útěku před biřící vyslanými nevlastním bratrem Joritomoem.¹¹ Ve vypjatém okamžiku hry se 'odjinud' zjevuje duch jednoho z padlých protivníků, Tomomori,¹² s úmyslem vykonat pomstu:

Tomomori *S lodí Tomomori utonul*

a teď stejným způsobem

Sbor *zase on Jošicuneho*

na vlnách moře zahubí

Tomomori *Vznáší se na nočních vlnách,*

napřáhne k boji halapartnu,

na vlnách roztočí vír,

jak seká kolem sebe,

kopnutím zvedá vlny,

jedovatým větrem dýchá,

až všichni třeští oči

a s myslí pomatenou

jak vůle zbaveni bezradně hledí.¹³

Jedinečná 'jinakost' samotného divadla nó se projevuje například už tím, že se postavy pohybují na jednoduché scéně zdobené pouze obrazem borovice – symbolem dlouhověkosti – na zadní stěně pódia. K dispozici mají jen několik náznakových rekvizit. V kostýmech sjednocených stříhem japonského kimona jsou 'bojovníci', 'mniši', 'démoni' rozlišeni jen mírou střízlivosti či okázalosti barev a vzorů na látkách. V této estetice 'společných' a současně 'rozlišených' rysů se projevuje etika japonského přístupu k 'jinakosti', jež se vyznačuje zdůrazňováním spíš 'podobnosti' než 'odlišnosti'. I co je podobné, je vždy také jiné, ale jinak než to, co je odlišné. Ovšem z hlediska přijímání 'jinakosti' je obojí neutrální. Co je podobné, může být zavržováno, co je odlišné, může být žádáno a naopak.

11 Minamoto no Joritomo (1147–1199), první z japonských šógunů, který se stal faktickým vládcem země. Moc uchopil v roce 1191.

12 Taira no Tomomori (1152–1185), historická postava a legendární hrdina z období bojů mezi Tairy a Minamoty.

13 Kanze Kodžiró Nobumicu, *Benkei na lodí (Funa Benkei)*, přel. M. Novák, viz *Kalhoty pro dva*: 92–106.

Skutečnost, že středověcí autoři textů *jókjoku* čerpali své náměty zásadně z minulosti, představuje jeden ze základních principů tvorby těchto divadelních předloh. Všechna dochovaná libreta *jókjoku* nesou názvy dávných – bájných i skutečných – osob, věcí a míst. Už tato slova, většinou jednotlivá vlastní jména, nás uvádějí do 'jiného' světa minulých skutečností, jež byly sice vzdálené i středověkému japonskému čtenáři/divákovi, zajisté mu však byly časově i svým významem bližší než současnému čtenáři/divákovi – cizinci. V názvu libreta pro každou hru nó se zrcadlí téma, ne nutně jediné nebo hlavní, jež je pak v textu a na jevišti zjevně i skrytě rozvedeno. Témata se nám v textu libreta *jókjoku* představují formou rozvíjených, většinou opakujících se obměňovaných motivů. Časté motivy odplaty, smíření apod. v závěru většiny her nó byly kanonizovány pod vlivem buddhismu – dominantní doktríny japonského středověku.

Jinakost, ať už přijímaná přátelsky a s obdivem nebo nepřátelsky a s opovržením, se neomezuje na interakci osob. Cizí – v dobrém i ve špatném – jsou nám předměty i zvířata, postavy ze snů, cizí myšlenky, jiná slova. Věci jsou považovány za podobné či odlišné podle určitých rysů, tvarů a funkcí, lidé jsou považováni za 'jiné' (podobné či odlišné) podle vzhledu, povahy, činů, pohybu, hlasu, řeči apod. Velmi 'jiná' je v tomto směru Nebeštanka ve hře *Nebeské roucho* tančící rybáři, který jí schoval nádherné šaty, bez nichž by se nemohla vrátit domů do nebe:

Sbor *Krouží jak zvířeny sních, jako vzdušné rukávy
bílých oblaků*

Nebeštanka *Vzývám vládce Luny, všechny
bódhisattvy!*

Sbor *pravila nebeštanka,*

a pak začala tančit v tónech písně Azuma.

Hned roucho barvy tyrkysových Nebes,

hned zbarvené jak mlžné předjaří,

Nebeštanka *krásné barvy, vůně, celé nádherné je
roucho nebeštanky, jež tady tančí.*

Sbor Rukávy půvabně poletují do všech stran,
rukávy nebeštanky.
S věnečkem květů, jež má ve vlasech,
vzdouvají se ve větru, rukávy v tanci.¹⁴

Všechny 'jiné' příběhy sepsané v libretech *jókjoku* se dějí v čase. Pro tyto texty, které vznikaly od poloviny 14. století, je typické odvíjení děje proti proudu času. Čas průvodce příběhem (vedlejší postavy *waki*) je více či méně vzdálenou minulostí, kdy *waki* – většinou putující mnich – připomene a současně tak uvede příběh, který se odehrál v minulosti ještě vzdálenější. Tak jako cesta proti proudu řeky vede k prameni, vede i tato dramatická cesta proti proudu času k životodárnému zdroji. Je to zdroj japonské kulturní tradice a skutečnost, že se asi stovce textů *jókjoku* dodnes dostává jevištní podoby i diváckého zájmu, svědčí mimo jiné o vydatnosti a kvalitě tohoto zdroje.

¹⁴ Zeami Motokijo, *Nebeské roucho (Hagoromo)*, přel. M. Novák, viz *Kalhoty pro dva*: 68–74.

Literatura:

- HORÁKOVÁ, D. (ed.) *Kalhoty pro dva, antologie japonského divadla*, Praha: Brody 1997
- HYVNAR, J. „Od pojetí herectví ve studiových divadlech k dnešním otázkám (s úvahou o vztahu herectví a autorství)“, *Disk 22* (prosinec 2007): 39–53
- KAN'AMI KIJOCUGU, „Stúpa a paní Komači (Sotoba Komači)“, přel. Z. Švarcová, *Disk 9* (září 2004): 107–117
- KATŌ, SHŪICHI, *A History of Japanese Literature, vol. 2 (The Years of Isolation)*, transl. by Don Sanderson, Tōkyō: Kōdansha International 1983
- JOŠIKAWA KEIZŌ a kol. *Kokušidaidžiten*, sv. 14 (Velký slovník japonských dějin), Tókyó: Jošikawa Kōbun kan 1989
- IČIKO TEIDŽI a kol. *Nihon koten bungaku daidžiten*, sv. 6 (Velký slovník staré japonské literatury), Tókyó: Iwanami šoten 1985
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*, Brno: Host 1999
- VOSTRÝ, J. „Divadlo neboli kouzlo proměny“, *Disk 24* (červen 2008): 52–70

Příběh v performančním umění

aneb Scénická vypravěčka Laurie Andersonová

Július Gajdoš

Slova Přemysla Ruta z *Disku 23* o tom, že „zkouškou příběhu může být i jeho vysvobození z literatury a návrat ke slovesnosti“, tj. „návrat mezi živé přítomné lidi“ (Rut 2008: 10), mě přiměly k zamyšlení. Vybral jsem několik jmen performerů-vypravěčů s tím, že se pokusím vysledovat, jestli k tomuto vysvobození v posledních desetiletích již nedochází, a pokud ano, čím právě oni k němu přispěli nebo průběžně přispívají. Mezi prvními, kdo se nabízí pozornosti, je bezesporu *Laurie Andersonová*, a to nejenom proto, že svou tvorbou jistě patří k nejvýznamnějším, ale především proto, že má ze všech známých performerů-vypravěčů nejbližší k literatuře. V její tvorbě najdeme snad nejvýraznější prolínání literatury a slovesnosti neboli to, co bychom mohli nazvat transgresí literárního příběhu a živé narace, proměnou literatury v inscenované slovo určené přítomnému publiku. Nabízí se proto (samozřejmě tak trochu řečnická) otázka: Je možné jak v případě monologických performerů, tak v případě *Laurie Andersonové* stát slovo proti obrazu? Vyprávějí svůj příběh formou čisté diegeze bez mimeze?

Tito performeři-vypravěči, zařazovaní do žánrové přihrádky tzv. monologické performance, která představuje střední proud performančního umění, jsou v tomto příklonu ke slovesnosti nejdůslednější a současně se nejvíce vzdalují tomu, co se v druhé polovině 20. století považuje za *živé umění*, které je podle rozšířeného mínění vždycky postavené na nějakém přítomném konání. Vyprávějí totiž příběhy. Je ale vyprávění příběhu skutečně tak vzdálené 'živému umění', protože se příběh již odehrál neboli patří minulosti? Není nutné si alespoň letmo povšimnout slov Rolanda Bartha, pro kterého byl minulý čas ve vyprávění pouze formální stránkou? Nejsou to nakonec pouze matoucí nálepky, které vyplývají z převládajícího úsilí zařadit vše do nějaké přihrádky? A to navzdory tomu, že na rozdíl od jiných forem živého umění, například happeningů, v současnosti spíše využívané ve skupinové kohezi úředníků bank a nadnárodních společností, příběhy pořád žijí? Je vůbec možné udělat jakousi pomyslnou čáru mezi vizuálním vnímáním obrazu a vyprávěním příběhu?

Jaroslav Vostrý srovnává obraz s příběhem jako výsledky dvou tendencí při zachycování událostí. Příběh chápe jako „*průběh událostí rozvíjejících se v čase*“, zatímco obraz „*je výsledkem tendence zastavit čas, aby bylo možné lépe rozpoznat tyto síly [rozuměj: konstitutivní síly vytvářející příslušnou řadu událostí] v daném okamžiku, ve kterém je můžeme sledovat všechny najednou*“ (Vostrý 2008: 18). Nejde tedy o vzájemné popření, ale juxtapoziciční vymezování. V případě performančního umění bychom mohli dokonce zúžit tento vztah na *obraz a koncept*. Může to ale svádět ke konstatování, že performanční umění se svým středním

proudem monologických performancí se právě tímto konceptem-slovem živému umění vzdaluje. Navíc když za tímto konceptem stojí příběh, který se jaksi sám svou vnitřní strukturou, tj. svým lineárním vývojem v logice vnitřních souvislostí rozvíjejících se v čase, vzpouzí čisté přítomnosti.

Když se pokusím zobecnit Vostrého pojetí vztahu obrazu a příběhu, uplatňované v jeho různých studiích zveřejňovaných na stránkách *Disku*, musím v souvislosti s obrazem zdůraznit *podněty ke smyslovému vnímání*, které jsou podkladem pro rozpoznání jeho *symbolické potence*. Rozpoznávání těchto jednotlivých podnětů-motivů může vést a často vede k *interpretaci (tématu) obrazu*. Tato interpretace je ale vždy dodatečná a nemůže nahradit *komplexnost prožitku*. Obraz tak poskytuje a nabízí verbální interpretaci, i když to slovní, co se v průběhu rozpoznávání *významových jednotek* na této komplexnosti prožitku podílí, je pouze nezbytným prostředníkem. Tato verbální interpretace se může stát dovršením (jakýmsi epilogem) komplexního prožitku, nebo mu průběžně napomáhat, ale samotný obraz nenahrazuje.

Obraz dává také divákovi příležitost k tomu, aby si příběh sám dotvořil nebo aspoň projevil zájem o zobrazovanou událost jako součást nějakého příběhu. Dokonce ho k tomu může přímo vybízet: samozřejmě nikoliv (jen) tím, že sám – aspoň obrazně řečeno – vypráví, ale tím, že divákovi něco předvádí a tedy zpřítomňuje. Vždy tedy jde o zachycení okamžiku, za kterým se skrývá příběh, jak se s ním setkáváme například u obrazů s mytologickými nebo biblickými náměty. Méně již u obrazů, které nám představují soukromý/privátní okamžik. V nich je sice také ukrytý příběh, ale samotný obraz jako by se bránil explicitní (veřejné) fabulaci, když nám nenabízí minulé a budoucí souvislosti a někdy k našemu proniknutí k možnému příběhu, tj. vstupu dovnitř zobrazeného, dokonce vytváří symbolické překážky; mohou je představovat i například stůl a (byť nerozhrnutý) závěs jako u Vermeera nebo dokonce pes jako u van Eycka, zabráňující nám vstoupit – na rozdíl od vstupní brány, otevřených dveří či prostřeného stolu, které mohou k tomuto vstupu vybízet: takové symbolické překážky nám pak nedovolují dostat se hlouběji k tomu, co je v tomto případě před námi ukryté. Tajemství obrazu zdánlivě nabízejícího nebo dokonce provokujícího k fabulaci tak zůstává neodhalené; všechny naše pokusy pokročit dál než k síti jednotlivých rozpoznatelných motivů ztroskotávají a výsledkem každého našeho dalšího fabulačního pokusu může být jen náš vlastní příběh o tom, jak se obrazu vzdalujeme právě na základě podnětů, které nám tento původní obraz sám poskytl.¹

Shodou šťastných okolností nemusím v těchto úvahách pokračovat, protože to podstatné, co je z našeho hlediska nezbytné konstatovat o vztahu obrazu a příběhu, lze najít v knize Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého *Obraz a příběh: scéničnost v dramatickém a výtvarném umění*, která má vyjít na přelomu roku. Zaměřím se proto na opačný proces, zvláště charakteristický pro performery, které jsem se rozhodl sledovat; tzn. na proces směřující od vyprávění příběhů k obrazům. Jde při jejich performancích právě o rozvíjení tohoto procesu, nebo zůstávají jak oni, tak diváci jen v rámci vyprávění a jejich performance ve skutečnosti (v případě performance zajisté paradoxně) pouhou narácí?

Když řekneme, že tito performeři *mluví v obrazech*, máme na mysli oživlou obdobu psaného vyprávění, ve kterém se vypravěč více věnuje (pouhému) po-

¹ Viz podrobněji Vostrý 2006 a 2004 ve studiích věnovaných Vermeerovi a Masacciovi.

Laurie Andersonová s neonovými houslemi. Při hraní vytvářel neon uvnitř houslí zvláštní bzučení.



pisu tlumočeného dění než explicitnímu rozvíjení logické stránky (tj. vlastně souběžné slovní interpretaci) dějové linie. Erich Auerbach v první kapitole své proslulé knihy *Mimesis* uvádí v této souvislosti příklad cesty Abraháma se synem Izákem, kterého jako by měl obětovat. Popis této cesty nám víc zamlčuje než odhaluje. Výsledkem je určité tajemství, které s ní souvisí. Neznamená to ale, že takový způsob vyprávění nás připravuje o asociace, které si při jeho sledování tvoříme. Lze je zahrnout pod ty, které Gombrich a Summers nazývají *mentálními obrazy*. Podle Summerse nemohou být ale nahrazeny jazykovým paradigmatem, protože *umění samo je určitým druhem jazyka*. „*Umění a jazyk se v klíčových aspektech jedno od druhého zásadním způsobem liší*“ (Summers 2005: 127–128). I když se Summers v tomto případě pohybuje v oblasti výtvarného umění, poskytuje odpověď i na naši otázku, protože dynamičnost scénického umění se o to víc brání pouze jazykovým paradigmatům, zvláště když se stávají součástí tzv. lingvistického imperialismu.

Ano, je nutné konečně se oprostit od někdejších bouřlivých sporů mezi postoji vyplývajícími z obhajoby konceptuálního či performančního umění druhé poloviny minulého století a nestavět obraz proti slovu, pojmu nebo konceptu, tzn. nezdůrazňovat jejich možný antagonismus, ale vidět je spíše v juxtapoziční rovině, ve vzájemném vymezování a doplňování. Pokud se vrátím k citovanému Rutovu výroku, který se týká *vysvobození [příběhu] z literatury a návratu ke slovesnosti*, právě tento návrat může být důležitou součástí oživování schopnosti tvořit a vyprávět příběh. Za každým takovým konstatováním se ovšem vždy

vynořuje více otázek než odpovědí. Jednou z nich jistě je, co v současnosti vlastně znamená živý příběh.

Laurie Andersonová v rozhovoru pro Bloomberg Television (17. 7. 2008) na otázku moderátora Mika Schneidera, za koho se vlastně považuje, odpovídá: „*Jsem umělec, vypravěč.*“² Když se moderátor dožaduje bližšího vysvětlení, Andersonová upřesňuje: „*Jsem špión, dívám se, co dělají lidé*“ (ibidem). Moderátora neuspokojilo ani toto přirovnání, i když zřetelně vypovídá o pozorování a zkoumání chování lidí a prostředí, protože k nim se vážou její příběhy. Podobně jako mnozí další spojil si totiž tento moderátor Laurie Andersonovou především s amplifikačními a multiplikačními efekty, digitálními filtry, virtuálním prostorem, s novou fází elektronické skutečnosti a především s audiovizuálním světem, ve své podstatě prázdným, neboť je naplněný pouze vysokou technologií reflektovanou v rovině postmoderního světa. V tomto kontextu je spojována i s filozofií, méně však s tím, s čím či s kým se sama identifikuje – tedy s tím, *kdo vypráví příběhy*.

Andersonová považuje příběh ve své tvorbě za nejdůležitější. Právě příběh je pro ni základem toho, z čeho pak vycházejí všechny pedály, filtry a technické efekty. Její projevy i postoje jsou osvěžující a její víra v příběh bourá modernistické předsudky o omezenosti narace. Je přesvědčená, že žijeme v době, která je mimořádně soustředěná na příběh, a to bez ohledu na jeho pravdivost, protože podle ní postačí, když je příběh dobrý. Takový příběh jí dává smysl a vizi. „*Příběh jsou moje jednotlivé verze budoucnosti. Je samotným základem toho, z čeho vycházím*“ (ibidem). Nejdůležitějším nástrojem není pro ni technika, ale ‘houses’. Svě *tapebow violin*,³ zpívající a mluvící housle, považuje za ‘harpunu’ své tvorby. V kontextu tvorby příběhu a otázky role času stojí za zmínku její inklinace k přítomnosti. „*Tvořím pro tento okamžik, ne pro muzeum nebo internet.*“⁴ To, že se s její tvorbou lze setkat jak v kulturních institucích, tak na internetu, považuje za čistě praktickou záležitost: to všechno má k dispozici.

Okamžik *čisté přítomnosti* neboli tolik zdůrazňovaná postmoderní *presentness* v tvorbě Laurie Andersonové chybí, i když její soustředění se na okamžik tvorby i prožitku poukazuje k těmto tendencím. Není totiž v mezích narace a vyprávění příběhu tak snadné odvolávat se na určitý stav neměnného trvání. Tato vynikající performerka směřuje totiž spíše k prožitkům, které doprovázejí její vyprávění, i když její postup od vyprávění k představování souvisí se zpřítomňováním a charakteristickým znakem je tu právě přítomný čas.

Když v performanci *Home of the Brave* vypráví o padesátileté ženě fascinované svým prvním letem, kterou pronikne pocit, že je v jiném kosmickém prostoru, slova Andersonové „*světla tam dole, to jsou světla malých měst*“⁵ nás vedou od okamžiku prožitku (prožitku tohoto jiného kosmického prostoru) k procitnutí, a tímto zastavením času nabývají několika rovin. Její vyprávění,

2 Zdroj: http://www.youtube.com/results?search_query=Bloomberg+Television+Laurie+Anderson&search_type=&search=Search

3 *Tapebow violin* jsou tzv. mluvící housle. Struny jsou v jejich případě nahrazené snímací hlavou z magnetofonu a vlasce smyčce magnetofonovou páskou. Při dotyku vydávají zvuky podobné lidské řeči.

4 Zdroj: http://www.youtube.com/results?search_query=Bloomberg+Television+Laurie+Anderson&search_type=&search=Search

5 Zdroj: Anderson, L. *Home of the Brave*, Tape 1996.



Jiný typ tzv. digitálních houslí. Po připojení na synclavier Andersonová vytvářela různé zvuky bouře.

ve kterém si hodně pohrává s parodickými prvky, má anekdotický charakter s pointou, která je úsměvná a vzápětí mrazí, vnáší hlubší význam. V případě ženy v letadle je to metafora okamžiku procitnutí do tohoto světa, jakési varovné upozornění, že právě teď se nepohybuje v jiném světě, v jiném kosmu, jiném prostoru než je ten, ve kterém vychovala deset dětí, a to navzdory jejím prožitkům z prvního letu a navzdory tomu, že snění není třeba opouštět. Je to cesta zpátky od 'tam' k 'tady', která poukazuje na postavení člověka ve světě a kosmu, ve kterém převládá přemísťování. Přičiňují se o to i hlasy, které přicházejí odněkud ze zamlženého prostoru, ve kterém je ale vždy silnější to scénické než některými teoretiky vyzdvihovaný enigmatický prostor entropického ticha, kreativního ne-řádu či nesouladu, který si vlastně ani neumíme představit, a proto ho také ani nedokážeme prožít.

Podobné je to v příhodě, ve které se hlas v telefonu představuje, že je z NASA a byl by rád, kdyby se Andersonová stala jejich dvorní umělkyní (artist in residence). „*Vý nejste z NASA,*“ odpovídá po pauze Andersonová klidným hlasem a pokládá sluchátko.⁶ To, co vyprávění podněcuje, je právě přechod od něčeho, co se stalo, k něčemu, co právě teď probíhá, a to nikoliv před zrakem, ale v představách publika. Tato schopnost představování je pro Andersonovou příznačná. Přitom vše probíhá na scéně, která se ale proměňuje v nekonkrétní fiktivní prostor: tento prostor sice existuje, ale je zamlžený podobně jako naše podvědomí, takže se z něho může cokoliv vynořit a prolnout do reality. Někdy jako fantazijní představa, sen, jindy to může být účinek slova, který ovládne a na chvíli změní

⁶ Zdroj: http://www.youtube.com/watch?v=XwzYtdA6y_U

naše vnímání jako virus chřipky stav našeho organismu. Vypadá to neskutečně, aby se odněkud z NASA, z jakéhosi symbolického místa, které se obrací nahoru ke kosmickému prostoru a řádu, ozval hlas s takovou žádostí. A přece je to skutečnost. Andersonová je od roku 2004 jejich dvorní umělkyní.

Na rozdíl od mnoha jiných performančních umělců staví Andersonová ovšem už méně na neopakovatelnosti svých performancí, i když určitý důraz na jejich původnost jí dovoluje vytvářet různé formy performančních variací. Její vyprávění je tak vždy součástí prostoru plného zvukových vibrací a technických vymožeností. Nemám na mysli pouze virtuální prostor odehrávající se za monitorem počítače, ale prostor scénický, ve kterém performerka nabízí zdánlivě mimo-tělesný zážitek. V tomto plnohodnotném scénickém obrazu transformuje vnitřně hmatové prožívání prostřednictvím nové technologie tak, že rozšiřuje fiktivní pocífování těla až na samé hranice tohoto prostoru.

Podílí se na tom její zkušenost, kterou prošla od konceptu k performančnímu umění, a převažuje její tvořivost, která proměňuje soustředění na okamžik v transcendenci zážitku. Technika a technologické postupy se na tom výrazně podílejí, ale lze je vnímat spíše jako součást tendence obsáhnout příběh umístěný do scénického prostoru v komplexnosti jeho možných prožitků. Novou technologií, kterou vyprávění příběhu doprovází, posiluje jeho účinek. Její scénický projev stojí ale právě na tomto příběhu a vše ostatní jsou vedlejší efekty související se způsobem vyprávění. To, co nám v průběhu svého vyprávění Andersonová předvádí, je dynamické scénické rozvíjení příběhu, které se pohybuje mezi vyprávěním a předváděním či představováním, a právě ono se nejvíce podílí na ožívování vyprávění, ožívování, které je nemyslitelné bez návratu k příběhu v rovině rozvíjení jeho potenciálního smyslu.

Kouzlo vypointovaného vyprávění Andersonové tak přináší nejenom katarťický účinek, zasahující emocionální a estetickou rovinu. Spočívá totiž na jakémisi transcendentním rozvinutí v prostoru a je současně totožné s jakýmsi metaforickým výstupem z hmotného omezení. V takto vytvořeném rámci jako bychom dokázali novým způsobem nahlédnout sami na sebe a rozpoznat své postavení v našem vnitřním prostoru i v prostoru světa a kosmu. Tento prožitek také souvisí s pocitem prosvětlení vlastního bytí: Andersonová nás aspoň na chvíli zbavuje nebo spíše osvobozuje od tíhy, kterou nám tak často způsobuje vlastní tělo. Nejde o záměr zbavit se hmotného těla, ale o odlehčení, jakési uvolnění se z pout zemské gravitace, o odlehčení či uvolnění, které souvisí s pocitem iluminace.

Andersonová se tak stává součástí velké tradice komediantů, jokulátorů, šašků a klaunů, kteří tyto prožitky lidem odjakživa přinášeli. Stejně jako u nich i u tohoto typu monologických performerů nejde už o zapojení diváka, se kterým se performanční umění zhusta spojuje: Divák není vyzván k tomu stát se protagonistou, není už nutně sám fyzicky účasten. Vrací se mu místo v hledišti, ve kterém – a právě tam! – se stává rovnocenným partnerem, protože on je tím, kdo naslouchá příběhům. V monologických performancích se tak performer-vypravěč vrací ke klasické formě narace a přitom je schopný absorbovat do sebe všechny předešlé i současné prvky performančního umění, a to od prezentace až k sebescénování.

Daniela Danieleová ve své knize *Žena davu* rozebírá surrealistické vlivy, všeobecně se uplatňující v produkci modernistů 20. století, na postmoderní literární tvorbu amerických spisovatelů Thomase Pynchona a Donalda Barthelmeho a jednu kapitolu věnuje také Laurie Andersonové. Tuto kapitolu začíná ci-

taci z nedokončeného románu Marka Twaina *Tajemný cizinec*: „*Nic neexistuje, vše je pouze sen, Bůh – člověk – slunce, měsíc (...) sen, vše je sen. Nic neexistuje, uchovej si prázdný prostor a sebe*“ (viz Daniele 2000: 175). V citovaném románu najdeme mnoho takových prvků, jako je mizení a objevování, souvislost s dobrem a zlem, přítomnost andělů a ďáblů nebo morální princip zakládající a určující lidský rod, tedy to, co provází Andersonovou na její tvůrčí cestě. Ano, noc, sen, andělé a prázdný prostor jsou frekventovaná témata Andersonové.

Tvrzení Danieleové o vlivu Williama S. Burroughse,⁷ Thomase Pynchona a Donalda Barthelmeho na tvorbu Andersonové vychází z výzkumu a poukazuje na poměrně důležité zdroje, které ovlivnily její tvorbu. Je ale nesnadné nacházet u Andersonové souvislosti, ve kterých by si od Pynchona údajně vypůjčovala „*extra-urbanistickou typologii dálnice jako labyrint, poetiku lingvistického neřádu a entropie v high-tech urbanistickém prostoru*“ (Daniele 2000: 175), a to také proto, že lingvistickým manýrismem v postmoderním duchu se jakékoliv interpretaci spíše vzdalujeme než přibližujeme.

V tvorbě Andersonové vnímám vlivy koláže a brikoláže, kterými představuje současné velkoměsto vždy ve dvou rovinách: tj. velkoměsto v obecném slova smyslu, za kterým ale v pozadí vždy stojí New York/Los Angeles ve své individualizované podobě. Tvorba Andersonové je jednoduše městská. Zaměřuje se na tento milovaný i nenáviděný urbanistický prostor, který je jednou prázdný jako po vymření, jindy přeplněný auty v zácpě, s několikahodinovým čekáním na dálnici. Velkoměsto má v sobě magickou rovinu mizení, objevování se a přesouvání z místa na místo, protože jeho neoddělitelnou součástí jsou jeho obyvatelé, bez kterých město nedýchá a vlastně nežije.

‘Být na cestě’ je téma typické pro americkou literaturu také proto, že současný

7 Píseň *Language is the virus from outer space* (Jazyk je virus z vnějšího prostoru) je toho dobrým příkladem: název si Andersonová vypůjčila právě od Burroughse. Viz <http://www.youtube.com/watch?v=4FeyGTmw0I0&feature=related>



Animace z performance *United States Part 2* (1980). Sochu Svobody vzápětí překryl film, ve kterém americká vlajka krouží kolem sušičky.

obyvatel velkoměsta tráví na cestě opravdu nejvíc času. V přesouvání se z místa na místo můžeme hledat filiace se snovostí. Přemísťování je to, co k cestě nutí, a tak tendence se od něj osvobodit, tzn. nějakým způsobem je znereálnit, se stává součástí moderních lidských potřeb. Nová technologie, jako jsou iPody, mobily a počítače, představuje služebníka tohoto od-reálnění. Díky nim můžeme být sice na cestě, ale současně vlastně i někde jinde, v prostoru hudby, telefonického rozhovoru, na internetu, zkrátka 'tady i tam' v 'iprostoru'. K tomu jistě patří i velkoměstský humor, který tuto dvojnásobnost a dvojpólovost – *být tady i tam a současně ani tady, ani tam* – usnadňuje.

S tím také souvisí inklinace Andersonové k duálním protikladům a párovým principům, jejichž zdroje nacházíme nejenom v technologii, ale také v projevech a postojích lidí redukovaných na dvě možnosti, *vypni-zapni/bud-anebo*, které jsou tak častým zdrojem jejích příběhů. K nim patří i příhoda, která se odehrává v situaci nouzového přistání letadla, po vyrazení obou motorů, kdy si přisedla ke čtrnáctiletému děvčeti s králíkem v klíně: „[...] *Posadila jsem se a začaly jsme si povídat. Najednou jsem si uvědomila, že to děvče mluví zcela jiným jazykem – počítačovým – jakýmsi high-tech logo. Ohromilo mě to – jestli něčemu nerozuměla, tak jenom proto, že to neměla naskenované. Byla samý obvod, elektronika, spínání. Nejvíce jsme mluvily o jejím příteli. [...] neustále opakovala: 'Mužský, no mužský, to víš jako mužský, je to takové digitální.'* Konstatovala, že vztah byl zapnutý ... nebo vypnutý ... vždy dvě možnosti ve spínání ... byl to jazyk králíka ... karibu ... bobra ... byl to jazyk minulosti, který vždy v tom okamžiku prochází tělem ... střídavě se zapíná a vypíná. Vždy ty stejné možnosti. Jedna věc okamžitě nahrazuje druhou – byl to jazyk budoucnosti.“⁸

Už samotné expoziční uvedení do situace v ohrožení vypovídá o dramatickém citu Andersonové; tato situace je ale v okamžiku přisednutí ponechaná jakoby svému průběhu. Performerka nám vypráví o lidské proměně v digitální stroj a o jazyku budoucnosti na pozadí blížící se katastrofy, nebo o blížící se civilizační katastrofě? Vedle individuálního příběhu tak staví ontogenetickou vizi jazyka či lidstva, podle níž nemáme nespočet šancí, jenom vždy *ty dvě stejné možnosti ve spínání, kdy jedna věc nahrazuje druhou*: budoucnost se tak prolíná s minulostí a obě se setkávají v okamžiku rozhodování. Andersonová nám nabízí obraz transgrese nové technologie a archetypů – děvče mluvící jazykem počítačů s králíkem v klíně poukazuje k jakémusi prolínání ne-živé a živé hmoty. Nelze se tu spokojit s tím, že jde o „*alegorické vyprávění s mravoučným koncem, sbírkou dvojsmyslných znaků patologické semiózy, které nevolají okamžitě po komunikaci*“ (Daniele 2000: 197). Prolínání se tu nerovná jen kuriózním lingvistickým obrátům.

Ty „*alegorie tvarované do krátkých enigmatických narací*“, o kterých Danieleová (2000: 175) mluví, představují již zmíněně anekdoty, z nichž některé nás v jistém smyslu odkazují k podobenství. I když toto podobenství může být ukryté v digitálním prostoru, troufám si říct, že v příbězích Andersonové je rozpoznatelný vliv biblického vyprávění. K tomu jistě patří její pojetí času, ty bouře, hurikány a andělé, jejichž přičiněním se budoucnost odvíjí pozpátku.⁹ Jiné příběhy jsou poetičtější a souvisí spíš se snem a snovostí, v níž převládá

8 Z představení *Americans on the Move: Parts 1 & 2* (Američané v pohybu: Část první a druhá).

9 Podrobněji viz Gajdoš 2001.

Počítačový portrét Laurie Andersonové vytvořený na základě verbálního popisu (Human Face 1991)



symbolika. Do této kategorie patří i příběhy s otevřeným koncem, z nichž některé představují spíš symbolické anekdoty zakončené rébusem, jako například tato: „Muž, který mě slyšel vyprávět příběh, ho takto vysvětloval nově příchozím: Hraje ty písně, protože ona i její stará matka, obě, byly společně zamrzlé v jezeru“ (Anderson 1977: 28).

Většinu vyprávění Andersonové provázejí symboly. Už jsem zmínil králíka, ale jsou to také ‘tapebow housle’, šipky, domy, oblaka, čísla, znaky a různé grafické tvary, promítané na pozadí scény, které tato performerka označuje společným názvem *hutné objekty* (dense objects). Funkce těchto objektů promítaných na scéně v průběhu performance se může na první pohled jevit poněkud formální. Vysvětlení Mela Gorgona, že „*hutné objekty představují celou škálu osobních vzpomínek a emocí, osobních a metafyzických výrazů/projevů plynoucího času, vnitřní a vnější rovnováhu hudebního a tělesného rytmu*“ (Gordon 1980: 52), poukazuje k jejich určité osobní spjatosti s performerem, pro hlubší pochopení však nepostačuje.

Danieleová zdůrazňuje souvislost *hutných objektů* Andersonové se *zneklidňujícími objekty* (anxious objects), jak je ve svém eseji nazývá Harold Rosenberg (1965). Vývoj využívání těchto *zneklidňujících objektů* sahá až Marcelovi Duchampovi s jeho *ready mades* a k hrajícím objektům Johna Cage, u kterých není snadné určit, jestli jde o hudební nástroj, náradí či věc k vyhození (např. vařící se voda, která hraje, a piano, na které se nehraje). V Rosenbergově pojetí jde o neurčité objekty spojované do nekonkrétních forem, které často unikají interpretacím. Zdroje a vývoj jejich využívání mohou vést až k non-intencionálním akcím Mercy Cunnighama, ale najdeme je i v tvorbě Roberta Rauschenberga, Al Hansena či Yvonne Rainerové a Josepha Beuyse. Příslušné objekty mohou být opravdu organickou součástí uměleckého projevu i součástí hromady odpadků najednou.

Podle Danieleové přitahuje ostatně pozornost právě takové dílo, které se samo prezentuje jako „*vratný objekt čelící reprezentaci*“ (Daniele 2000: 163). Citovaná autorka se zmiňuje, že dříve než Andersonová začala pracovat s multimédií, vycházely její performance z prezentace ‘architektů’, což byly „*polymorfní kondenzované zvukové sochy a konceptuální instalace*“ (Daniele 2000: 196), podobající se zmiňovaným *zneklidňujícím objektům*. Právě tato dvojpolovost, která

je u těchto *vratných a zneklidňujících objektů* obvykle záměrně potlačovaná, a to i díky zdůrazňování jejich nezařaditelnosti, je ovšem u Andersonové naopak přiznaná. To znamená, že tu může být řeč o určitém záměrném vzdorování interpretaci: podobné objekty mohou koneckonců představovat opravdu cokoliv od pouhé scénické ilustrace přes řečně scénickou ostenzi až k symbolickým objektům, a s vlastním scénováním příběhu tak mohou i vůbec nemusejí souviset.

Vzhledem k tomu, že Andersonová představuje své příběhy autobiograficky, je ovšem nesnadné vyjmout tyto scénické objekty z určité relace s performerkou, zvláště proto, že v autobiografickém podání se vždy více zdůrazňuje, jak se vyprávěný příběh jeví performerovi, než jak by se měl jevit divákům. Objekty tak tvoří přinejmenším pozadí příběhu, a to bez ohledu na to, jestli se o nich performerka přímo zmiňuje či nikoliv. Patří totiž k syžetu, o němž se nemluví. Představují části té scénické roviny příběhu, na kterou performerka nepřímo poukazuje už jenom tím, že tyto předměty umísťuje na scénu. Mezi publikem a performerem tak vzniká společné povědomí o jejich existenci, jakési společné tajemství související se zasvěcením a ponořením publika do příběhu. Autobiografické se tak stává součástí prožitku publika. Lze v tom vidět i určitou analogii s předměty na obrazech holandských mistrů, které nám dovolují nahlédnout do situace, i když nejsme vpuštěni hlouběji dovnitř, a nemáme tak možnost nahlédnout za zobrazeným okamžikem konkrétní příběh.¹⁰

Na rozdíl od *zneklidňujících objektů* Marcela Duchampa a dalších jsou tak *hutné objekty* Andersonové součástí scénického projevu a v okamžiku prezentace vstupují do scénických vztahů. Mohou interpretaci vzdorovat, ale nemohou se jí zcela ubránit. Kromě zmiňovaných symbolů tu může posloužit jako příklad i obraz pračky, která pere americkou vlajku, promítaný na horizont v performanci *United States II*.¹¹ Nelze v ní obejít kontext příběhu, který se na scéně představuje písní *Superman* jako parodií na americkou sílu a sen, včetně příslušného pojetí čistoty a špíny a s ním související potřebou očistění, která v tvorbě Andersonové hraje tak důležitou roli.¹²

Nejsložitějším prvkem v tvorbě Andersonové se jeví prostor. Přitom jde vždycky o scénu s více nebo méně přiznanými hudebními nástroji, zaplněnou neviditelnou špičkovou technologií. Právě vzhledem k její neviditelnosti může být pak tato scéna označována jako 'prázdný prostor'. Pro Danieleovou je to „*amorfní a pluralizovaný svět držený mezi krajinou asfaltu a oblohou [...] nemateriální svět komunikace, který Andersonová nazývá 'krajinou s oblohou modrých vod'* (v pís-

10 Podrobněji viz Vostrý 2004.

11 Anderson, L. *United States*, 1980, tape.

12 Tento vztah k národním symbolům a potřebě jejich pročištění a obnovy rozvíjí Andersonová až do současnosti. Známé jsou její projevy o potřebě prověření státní hymny. V jednom z nich klade vedle tohoto významného státního symbolu v rámci používání párového principu americkou říkanku tak, že obě písně nejsou od sebe oddělitelné:

<i>Yankee Doodle do města vjel</i>	<i>Yankee Doodle went to town,</i>
<i>A seděl na svém pony;</i>	<i>A-Riding on a pony;</i>
<i>do kloboučku pířka zabod</i>	<i>He stuck a feather in his hat,</i>
<i>a říkal jim makarony.</i>	<i>And called it macaroni.</i>
(Doodle = počmáraný)	

Zdroj: <http://www.youtube.com/watch?v=cB9Fvax675Y&feature=related>



Laurie Andersonová jako řecká socha (Human Face 1991)

ních *The Land of Sky Blue Waters a Hiawatha in Strange Angel*). Je to audiovizuální snový svět soustavně animovaný odtělesněným lidským hlasem, kde zvukové vlny kolísají v otevřeném prostoru jako nesmrtelné duše 'podivných andělů'“ (Daniele 2000: 180).

Prázdný prostor je samozřejmě inspirativní a lze ho vnímat jako stimulační, protože vybízí k naplnění, především vztahy osob k sobě navzájem i k objektům přítomným v tomto prostoru. Fyzické tělo představuje pro performanční umění vždy nezastupitelný a dominantní objekt. U performerky Andersonové se kromě ní samé a případných spoluhráčů na scéně objevují a mizí objekty, které jsou produktem nové technologie (je třeba zdůraznit, že mistrovsky využívané a animované). V odborné literatuře se přitom setkáváme s vágními charakteristikami podobnými předešlé citaci. Je to pouhá povědomost o jisté nemateriálnosti, která u některých teoretiků vytváří pocit odcizení? Iluze/fikce je přece součástí scénického umění a již perspektiva ulice představená na renesanční scéně nemohla být diváky považována za skutečnou. Pomocí nové technologie se u Andersonové odehrává něco podobného.

Na scéně nám Andersonová při svých performancích představuje fikci, u které se snad až příliš často zdůrazňuje ne-materiálnost, animovanost poukazující prý v kontextu určité neživosti a odtělesnění, dosahovaného v rámci amplifikace performerčiny hlasových projevů, až někam od člověka k loutce. Na jedné straně se tak in margine performancí Andersonové mluví o entropii, přebytku, pluralizovaném světě, a na druhé straně o jeho vyprázdnění. I když se v její tvorbě setkáváme s různými projevy souvisejícími s tendencí k odtělesnění, snad nejvíce kondenzované v pojmu *No-Body*, ve kterém lze ale také vidět ironizující narážku na *body art*, nejedná se o nějaké zdůrazňování odcizenosti. Podobně se v charakteristikách tvorby Andersonové setkáváme na jedné straně

s pojmem ponoření-imerze, tj. plného prožitku, a na druhé straně s údajným pocitem amorfnosti, chladu a entropie souvisejícím právě s iluzí. Přispívá tedy nová technologie, která se stala tak charakteristickým prvkem světa mediálních umělců, k ponoření ve smyslu odlidštění?

V postmoderním světě totožném či ztotožňovaném se světem umění tak máme co dělat s touhou po úniku z tohoto světa a úniku z těla do kybernetického či virtuálního prostoru, představovanou Williamem Gibsonem a jeho *Novým romantikem*, a na druhé straně s vizí Williama S. Burroughse (2003), který mluví o tom, že samotné „*lidské tělo se stává krajinou*“, tj. substitucí prostoru nebo dokonce scény. Tyto dvě tendence jako by se v nesmiřitelném antagonismu navzájem potíraly, ačkoli mají více společného, než se na první pohled jeví. I když jedna představuje únik z těla a druhá únik z prostoru a každá z nich se tak té druhé může jevit jako krajina hrůzy, ve které převládají děsivé sny nebo narcismus, obě nejsou pouze projevem pocitu odcizenosti, který již surrealisté označovali jako vyhnanství, ale také pokusem o soužití a identifikaci. Právě v produkci Andersonové jsou dobře rozpoznatelné obě tyto tendence v jejich neoddělitelnosti, když ve svých performancích střídavě stírá hranice mezi prostorem a tělem tím, že tělo psychologicky projektuje do prostoru, nebo prostor zmenšuje na objem těla. Ve snové rovině nás tak uvádí do světa, ve kterém se nedá jasně určit, jestli to, co se děje, se nachází venku, nebo uvnitř. Ohrožení je stejné, protože místo odcizení totožného s neprůhledností toho, co se děje venku, nastupuje ztotožnění všeho se sebou samým spojené s neprůhledností toho, co se děje uvnitř. „*Stalo se něco kataklyzmatického. Burácelo to jako atomová bomba. Naslouchala jsem, jak někdo říkal '...jedna ...jedna a dvacet...' Moje matka a já jsme se podívaly z okna, ale byla velká tma. Nebylo nic vidět*“ (Anderson 2006: 4. 4. 05).

Tyto výstupy, návraty a přechody, při kterých se stírají hranice, nejsou pouze formální scénickou stylizací. Za projevy realizovanými pomocí příslušné technologie, které lze skutečně považovat jenom za vedlejší efekty tvůrčí činnosti, je možné rozeznat skutečné východisko, jímž je pro Andersonovou **narace a prostor snové krajiny spojující příběh a obraz**. Laurie Andersonová nám svým performančním uměním představuje živý příběh, rozvíjející se v prostoru diegeze a technologicky amplifikované mimeze, charakteristický svým prolínáním výstupů z těla do prostoru a zase zpátky, výstupů metaforizovaných ve větě: „*Na procházce se svým nitrem*“ (Anderson 2006: 2. 11. 05). Jsou to zmiňované hlasy, rezonující a proměňované ve zvukových vlnách, které obíhají krajinou jako vždy přítomné a znějící, ale jenom některými zachytitelné. Někdy se shlukují v uragány a tornáda, aby bylo možné pomocí techniky tuto rezonanci ve snovém prostoru představit. Z této spleti hlasů a zvuků, často běžných a anonymních, Andersonová vybírá a skládá příběhy, které na chvíli zazní, aby se opět ztratily v prostoru snové krajiny. Pokud přijmeme takový sen, můžeme se stát i součástí společného děsu: „*Ztracená v bouři se třemi lidmi, které nemám ráda*“ (Anderson 2006: 3. 7. 2005), nebo vtipné hry: „*Lou a já jsme vynalezli ohromnou bublinovou stěnu. Nevěděli jsme, co s ní dělat, a tak jsme pozvali několik PR lidí, aby se na to podívali, jestli by to nebylo k něčemu dobré*“ (Anderson 2006: 3. 7. 05). Nejde však o příběhy odlidštěné, pouze o střípky obyčejných lidských příběhů, nikoli o příběhy pouličních žvanilů, ale o příběhy básníků, schopných za bílého dne vyprávět o tom, co se odehrává v dřímajícím lidském těle. V těle, které díky myslí dokáže být najednou v sobě i v prostoru – tady i tam.

Literatura:

- ANDERSON, L. *Night Life*, Göttingen 2006
- ANDERSON, L. *Notebook*, The Collation Center, Artist Book Series 1, Wittenborn Art Books, New York 1977
- AUERBACH, E. *Mimesis*, Praha 1968
- BURROUGHS, W. S. *Nahý oběd*, Praha 2003
- DANIELE, D. *The Woman of the Crowd: Urban Displacement and Failed Encounters in Surrealist and Postmodern Writing*, New York (Rodopi) 2000
- GAJDOŠ, J. *Postmoderní podoby divadla*, Brno 2001
- GIBSON, W. *Neuromancer*, New York 1984
- GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze*, Praha 1985
- GORDON, M. „Laurie Anderson: Performance Artist“, *The Drama Review (TDR)*, Vol. 24, No. 2, Women and Performance Issue (Jun. 1980)
- ROSENBERG, H. *The Anxious Objects: Art Today and Its Audience*, New York 1965
- RUT, P. „Proč příběh“, *Disk 23* (březen 2008)
- SUMMERS, D. (ed. KESNER, L.) „Reálna metafora: pokus o novou definici 'konceptuálního' zobrazení“, *Vizuální teorie*, Jinočany 2005
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh. Scéničnost v dramatickém a výtvarném umění* (v tisku)
- VOSTRÝ, J. „Scéna jako průsečík obrazu a příběhu“, *Disk 23* (březen 2008)
- VOSTRÝ, J. „Scéna a vyprávění: Masacciova lekce scénologie“, *Disk 17* (září 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004)

Citace obrazového materiálu: Anderson, L. *Stories from Nerve Bible. A Retrospective 1972–1992*, New York 1994

Vcítění a distance

Jiří Šípek

Tematikou emocí, resp. citů a prožitků, a také jevem psychické distance jsme se zabývali již několikrát (např. Šípek / Vostrý 2005, Šípek 2007). Nicméně se ukazuje, že téma není zcela vyčerpáno a že s přibývajícímí úvahami přibývají také další otázky, a tak je stále ještě třeba v analýze pokračovat a pokoušet se o ještě přesnější formulace. V této studii se zaměříme na dva fenomény, které se ukazují být podstatné nejen ve scénickém umění, ale v umění vůbec. Budeme se věnovat vcítění¹ i distanci samostatně, ale také poukážeme na jejich vnitřní propojenost.

Uchopení tematiky nabízí hned několik možných přístupů. Můžeme vyjít z chápání dvou víceméně samostatných jevů, z nichž vcítění se vztahuje ke kvalitě jistého emočního napojení na předmět zájmu. Distance by nás mohla zajímat jako jeden ze základních stavebních kamenů estetického a uměleckého působení. Jak ještě uvidíme, varieta používání obou termínů je velká. Přesto bychom se mohli pokusit o lepší orientaci ve spleti názorů, jak se s nimi v literatuře i diskusích setkáváme.

Empatie

Samotný výraz empatie má hluboké kořeny a Julie Kossová (2006) ho spojuje už s Aris-

¹ Terminologicky se nám zde 'vcítění' kryje s 'empatií'. V anglicky psaných textech se používá *empathy*, v německy psaných je to především *Einfühlung*. Český výraz *vcítění* zde v názvu upřednostňujeme také proto, že řada studií v *Disku* se věnovala otázkám citu v dramatickém umění a my tak ještě zřetelněji na tuto linii navazujeme.

totelem. Z řady další jmen je potom možné jmenovat Rousseaua, Herdera, Schopenhauera, a Nietzscheho, který sice upřednostňoval označení 'Mitleid' a 'Miterlebnis', ale s podobným obsahem jako *empathie*. Z dalších důležitých jmen můžeme uvést Vischera, Lippse, Wölfflina, Worringera.

Robert Vischer (1847–1933) navázal na práci svého otce Friedricha Theodora Vischera a v roce 1873 publikoval své názory v knize *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*. Řešení podstatné otázky, jak souvisí forma uměleckého díla, ale vůbec každé prostředí s lidskými pocity, Vischer nakonec vysvětloval mimovědomým procesem uplatňujícím se při vnímání. Člověk vnímané formy spojuje s jakýmsi vitálním obsahem, snad bychom mohli říci, že je animuje. Tento proces nazval Vischer *Einfühlung*, tedy vcítění, resp. empatie. Podle něho² jde u *empathie* o nevědomé promítnutí, projekci vlastní tělesné formy a tím i psychiky do formy objektu.³ Ještě jinými slovy⁴ jde o to, že dynamika obsažená ve vztahu prvků uměleckého díla, dynamika skrytá v jeho formálním uspořádání, vyvolává svalové a emoční reakce u diváka. Ten prožívá tyto stavy jako kvality objektu, tedy

² Viz také internetový zdroj: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/vischerr.htm>

³ Kossová také upozorňuje, že Vischer jako jeden z mála odlišoval *Einfühlung* (*empathy*), *Anföhlung* (*attentive feeling*), *Nachföhlung* (*responsive feeling*), *Zuföhlung* (*immediate feeling*). Záměrně zůstáváme u německých, resp. anglických označení: překlady do češtiny by mohly vnést jen další terminologický zmatek.

⁴ Viz internetový zdroj: <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHL/dhi.cgi?id=dv2-09>

díla. Vizualní podnět je tak doslova prožíván, zažíván mimo vlastní oblast očního kontaktu jiným, zvláštním smyslem. Podle Vischerovy představy může být estetická libost vysvětlena jako zvnějšněný příjemný sebezprožitek, kdy subjekt a objekt jsou propojené. Mnohdy si můžeme všimnout, dodává Kossová (2006), zvláštního pocitu na povrchu těla v podobě mrazení apod. Také Kossovou vzpomíná Adolf Hildebrand (2004) zdůrazňoval vnímání všemi smysly současně a estetický prožitek vysvětloval za pomoci pocitů těla, kdy se jakoby stáváme větší či menší, abychom se objektu, resp. obrazu přizpůsobili, abychom s ním ladili.

Významný americký umělecký kritik 20. století Clement Greenberg⁵ charakterizoval modernismus ve výtvarném umění jako práci s čistě optickým dojmem ve srovnání s optickou zkušeností, prožitkem propojeným s taktilními, tedy tělesnými asociacemi. Tak tomu, podle Greenberga, bylo u starých mistrů, kteří záměrně pracovali s prostorem a hloubkou, do které bylo možné vstoupit.⁶

Nicméně je možné uvést také opačný názor. Vostrý (2007: 8) obsírně diskutuje podíl scénického smyslu na vzniku výtvarných děl. Jsou to právě moderní díla, která vedou k zamyšlení. Citovaný autor se přímo ptá, zda odchylky od realistického zobrazení, například plačící ženy na Picassově obraze, nepředstavují „důsledek obratu od pouhého vidění k vnitřně hmatovému vnímání [...] přímo k fyzickému pocítění tvořícího základ celistvému prožitku (vlastně prožitku jakési 'vnitřní podstaty') zobrazeného?“

V těchto souvislostech Kossová otevírá ne zcela jasnou psychologicko-filozofickou diskusi o 'destabilizaci' naší identity při vcítování se. Patrně jde o to, že se vcítáním

jaksi ocitáme mimo sebe, v jiném objektu a naše identita je tím do jisté míry oslabována. Jakoby animováním vnějších objektů a jevů dochází k zeslabování prožitku vlastní identity. V praktickém životě něco takového známe: říkáme, že něco bylo tak krásné, že jsme úplně 'zapomněli' sami na sebe, že jsme byli téměř 'bez sebe', že jsme se 'vzpamatovali' až na konci (např. představení) apod.⁷ Kossová komentuje, že taková estetická reakce v sobě obsahuje sebe-odcizení ('self-estrangement', 'Selbstentäusserung'). Trochu méně srozumitelné je však pokračování úvahy, že zeslabení prožitku vlastní psychické identity je při vnímání umění v těsné vazbě s již zmíněnými zvláštními pocity vedoucími k uvědomování se ve své tělesnosti (v podobě svalových napětí, kožních pocitů apod.). Psychologie nám nenabízí žádný hotový model, jak tuto složitost jednoduše vysvětlit. Nabízí se však hypotéza určité podvojnosti racionálního a afektivně-prožitkového kontaktu s (uměleckým) objektem, jevem. Jsou mnohé situace, kdy se díky mechanismu vcítání výrazně napojujeme na druhé objekty (jak živé, tak neživé) a vnímáme to přímo tělesně. Jsou ale také situace, kdy k tomu dochází minimálně, kdy zůstáváme v odstupu (distanci) a kontakt se děje na rovině intelektuální, myšlenkové, ideové apod. Ne třeba jistě dodávat, že většinou jde o jistou směs, kombinaci.⁸

7 Traduje se, že Bertrand Russel komentoval slavný Wittgensteinův *Logicko-filozofický traktát* v tom smyslu, že zažívá jistý intelektuální diskomfort. Volně přeloženo a vloženo, byl z toho intelektuálně 'nesvůj'. Být do jisté míry 'nesvůj' i v kontaktu s uměním je vlastně žádoucí stav. Nemůžeme zůstat stejní, když vstupujeme do 'paralelního světa'...

8 Diskuse o tom, co je vhodnější, není na místě z hlediska estetiky, resp. umění. Ale z hlediska psychologického přece jen komentujeme: žijeme v době s extrémním důrazem na tzv. racionalitu, na její přeměňování ve vysoký výkon apod. Naše emoce, resp. prožitky (spojující emoce s hodnotami) však již tak kultivované a rozvíjené nejsou. Umění nabízející kultivaci prožitků přes vnitřně hmatové vnímání a uchopení (tedy přes tělesnost) je zcela přirozenou cestou k našemu intelektově-prožitkovému propojování. Pomoc při rozvoji uchopení sama sebe v takovém propojování vede k něčemu, co můžeme nazvat žádoucí a kultivované 'sebescénování'.

5 Viz internetový zdroj: "Clement Greenberg". Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. 06 Aug. 2008 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/245140/Clement-Greenberg>. A dále také: <http://www.sharecom.ca/greenberg/default.html>

6 Zde je vhodné připomenout Vostrého scénologické studie Berniniho a Vermeera (Vostrý 2004a,b).

Vischerovo dílo bychom dnes nazvali interdisciplinárním výhledem ke spojení estetiky, psychologie a dějin umění. Ne všem se to tehdy zamlouvalo, ale Vischer měl i řadu vlivných zastánců a následovníků, jako byly např. filozof a historik Benedetto Croce, rakouský historik umění Alois Riegl a vlastně celá vídeňská škola dějin umění.⁹ Theodor Lipps převzal Vischerův koncept vcítění¹⁰ do své vlivné publikace *Aesthetik* (z let 1903 až 1906), která tvořila základ celé moderní teorie umění. Vischerovy představy zapracovaly do svých koncepcí také Heinrich Wölfflin a Wilhelm Worringer, který přímo pracoval s termínem empatie. O Worringerovi však bude ještě řeč dále.

To, co má pro nás souvislost se známou Zichovou koncepcí vnitřně hmatového vnímání (Zich 1931), je Vischerova domněnka, že vnější vizuální jevy mohou indukovat divákovy fyzické reakce. Vidění dokonce nemusí být vždy centrální; proces podle Vischera spočívá v komplexní reakci zahrnující prostorové chápání, imaginaci, emoce a v některých případech „umělecké přetváření“ neboli kreativní estetickou reakci. Vizuální podnět je tedy mnohdy prožíván ani ne tak našima očima, jako jiným smyslem v jiné části našeho těla. Vischerovo zdánlivě nerosozumitelné označení *das optische Formgefühl* čili *optický pocit formy* (*optical sense of form*) tak vystihuje podstatný rozměr empatie – optický, vizuální vjem se jako prožitek může projevit v celém těle.

Distance

Zatím jsme se zabývali některými stránkami vcítění. Přesto jsme se již několikrát dotkli tématu distance. To jistě i proto, že dělení je v podstatě arbitrární. Přesto si zde shrňme základní myšlenky týkající se feno-

9 Jak ji označil roku 1910 Vincenc Kramář.

10 Údajně aniž se vůbec na Vischera odvolal, viz internetový zdroj v poznámce č. 2.

ménu distance, resp. psychické distance (podrobně viz také Zuska 1995, Zuska 2002, Šípek 2006). Autor konceptu Edward Bullough (1912) začíná svůj výklad známým přirovnáním k pocitům v mlze na moři. Na jedné straně to může být zdroj úzkosti a nejistoty, ale mlha svou tajemností, svým rozostřováním tvarů a nabídkou skrytých možností se může stát zdrojem tvorby a potěšení. Nastává zvláštní situace, kdy se realita jakoby protíná se snem, je jím obohacována. V každém případě jsme od ní zvláštním způsobem vzdálení, distancovaní. Bullough tuto distanci umísťuje mezi vlastní já (*Self*) a jeho prožitky. Těmi rozumí celou množinu tělesných i mentálních podnětů (smyslové vjemy, pocity, emoční stavy, představy apod.). Vzniklá psychická distance má svůj tlumivý, inhibiční aspekt: odděluje praktickou stránku (praktický apel) jevů, resp. našich běžných, praktických reakcí na ně. Ale současně tato distance umožňuje projev těch aspektů jevů, které v běžném, praktickém zacházení s nimi nevnímáme. To je podle Bullougha způsob, jak se dostáváme k umění. Zuska (2002: 120) komentuje, že „*Inhibiční působení distance můžeme chápat jako nástup fikcionalizace, jako vyklonění do Ničeho [...] jako cézuru v časovém vědomí, jako negaci reality [...]*.“ Jinde (Šípek 2006: 119) poznamenáváme, že „*zhodnocování, zachycování např. estetického zážitku v umění je skutečně možné za pomoci jakési škály ukotvené na jednom pólu 'dole', v běžném vztahu k našemu já, a na druhém pólu kdesi daleko 'nahore' v úplném významovém rozostření...*“

Distance pomáhá paradoxně úplnějšímu poznání, ale i sdílení pro svoji 'rozostřenost', resp. nezatíženost zaostřením na přesně definované pole. Mimo ohnisko zaostření se objevují jevy, figury, které vystupují z 'hlubin', nabízejí se k pochopení, vtažení do plného vědomí anebo pomáhají definovat kontext spočívající právě i v existenci různých vrstev vědomí. Může tak vznikat něco, čemu bychom mohli pracovně říkat 'psychická vrstevnatost'. Rozostřená

pozornost, snížené uvědomování může pomoci vytvářet podmínky pro psychickou distanci, uměleckou dimenzi a také prostor pro průnik materiálu z hlubin nevědomí a archetypálního materiálu, jak o tom píše McCully (1987; podrobněji viz Šípek 2007). Jsou vynikající umělci schopni pracovat více, výrazněji s rozšířeným pásmem uvědomování a s objevováním skrytých stránek reality? A ještě jinak: souvisí (a nakolik) umělecká tvorba i percepce umění s nevědomými, mimovědomými, resp. neuvědomovanými procesy či oblastmi psychiky?

Jinde (Šípek 2006: 120) jsme navrhli spojení psychické distance a jevu 'genius loci': „*Zvláštní atmosféra, kterou nazýváme 'genius loci', se pravděpodobněji objevuje tam, kde přítomné či zobrazené objekty ztrácejí pro nás své event. aktuální uplatnění nebo funkci a dojde k přesahu nad aktuální funkční význam.*“ Díky psychické distanci můžeme jinak všední uspořádání objektů, jevů, celé situace prožít jako krásné, putavé apod. A distance je příčinou takového vjemu, nikoliv důsledkem, podotýká Bullough. Stačí však relativně málo, řekněme změna scénování, a psychická (estetická) distance zmizí.

Bulloughův text je obsáhlý a poměrně složitý. Hanfling (2000) jej reviduje a vytváří na jeho základě svoji představu nikoliv jedné, ale hned pěti druhů psychické distance. Projděme si je alespoň stručně.

Distance první: blokování praktické stránky jevů. To je ona původní *distance* podle Bullougha, tedy vnímání jevů, situací 'jinak', než je tomu v běžném životě.

Distance druhá: zde lze jako příklad uvést distanci mezi pocity fiktivních dramatických osob a těmi pocity, které mají diváci. V této souvislosti bývá citován Bulloughův příklad rozdílu muže, který se domnívá, že má důvod žárlit na svoji ženu, a muže, který sleduje představení *Othella*. Od žárlivosti ve vlastním životě lze jen obtížně udržovat odstup. Naproti tomu v divadelním představení je třeba udržet jistou pozici mezi 'pod-distancováním' (kdy se divák v Othellově

žárlivosti doslova ztrácí a je jí drcen) a mezi 'nad-distancováním' (kdy by se divák nedokázal vůbec identifikovat nejen s prožitky *Othella*, ale s žádnou dramatickou osobou). Jak to ale bude s distancí vůči různým dramatickým postavám? Hanfling komentuje, že nemusí být ženou, aby byl schopný sdílet prožitky s *Desdemona*. A tak se v jednom představení rozvíjí celá síť vztahů identifikace s různými postavami na různé rovině intenzity. A navíc se může vztah k jedné postavě během děje také měnit. Jistě srozumitelně zde lze použít výše diskutovaný jev vcítění. Při větší distanci se vcítujeme méně a naopak, s výjimkou distance zcela nulové, kde již vůbec nechápeme fiktivnost situace a vcítění se (teoreticky) neděje vůči dramatické postavě, ale reálnému člověku. Distance první je vůči distanci druhé v opačném poměru: čím menší je distance druhá, a tedy čím více jsme emočně ponořeni do života dramatických postav, čím více nás dílo emočně absorbuje, tím jsme podle Hanflinga vzdálenější osobním, praktickým zájmům našeho života.

Distance třetí je distancí mezi uměním a realitou. Bullough řadí druhy umění podle možného nebezpečí 'pod-distancování', neboli neodlišení od běžného života. Na prvním místě podle něho stojí umění dramatické. Zde vystupují živí lidé, kteří se chovají obdobně jako v reálném životě. Musíme ale odolat diskusi o onom 'obdobně'. Právě v něm je skryto jedno velké tajemství dramatického umění (ale v rovině Bulloughova výkladu je to srozumitelné). Na dalším místě by bylo sochařství a dále malířství, kde mizí (hmatatelná) prostorovost. Zajímavé je Bulloughovo upozornění na význam podstavce, piedestalu pod vytvořenou sochou – právě tím (ale také většinou realitě neodpovídajícím zabarvením) získává dílo schopnost vyvolat psychickou distanci.

Distance čtvrtá je distancí mezi uměleckým dílem a jeho konzumenty. Zde jde o přijatelnost uměleckého díla pro diváka či posluchače. To Bullough komentuje příkladem tzv. vážné hudby, která je pro mnohé

‘nad-distancovaná’, obtížně přijatelná, v kontrastu k lehké, chytlavé melodii. Zde se distance snižuje a vytrácí se umění na úkor čistého potěšení, rozptýlení. Hanfling ihned logicky dodává, že otázka definování nějakých hranic umění, resp. hranic mezi ‘vysokým’ uměním a ‘zábavou’, je obtížně zodpověditelná. Důvodem neuchopitelnosti, tedy ‘nad-distancování’ pro diváky, může být celá řada okolností, jako je jazyk, forma uměleckého díla, myšlenkové obsahy atp. Zdá se, že ono ‘vysoké’ umění tenduje k vyhýbání se ‘pod-distancovanosti’, řekněme lacinosti až podbíživosti, a to i za cenu, že bude vnímáno jako obtížněji přijatelné, pochopitelné. Vždy ovšem také záleží na složení publika a kulturních kontextech.

Distance pátá: mezi dílem a umělcem. Typickým příkladem je distance mezi dramatickou postavou a hercovou osobností. Obecně jde o rozdíl, distanci mezi člověkem a výsledkem jeho činnosti. Hanfling poznamenává, že tato distance se nedá přímo převést na tu původní Bulloughovu představu s možností nad- a pod- distancování. I umělec, který volí odstup a nechce se výrazněji vcítovat, vytváří výrazná umělecká díla, ovšem také naopak. Diváka, posluchače se také tato poslední ‘distance’ nijak výrazněji netýká. Vostrý (ústní sdělení) však připomíná, že při vnímání hereckých výkonů je v mnoha ohledech rozhodující. Naopak čtyři první typy jsou všechny tak či onak s divákem spjaté.

Hanfling vše shrnuje zhruba tak, že původní, základní distance je odstup od praktické stránky věcí, jevů. Toho lze docílit buď obrácením pozornosti k estetickým kvalitám oněch jevů, resp. vstupem do potenciální estetické stránky (jako je tomu v případě oné mlhy, kdy v ní můžeme hledat poutavé, pozoruhodné a krásné momenty, podněty, jevy), anebo přes vstup do světa již primárně estetických jevů, tedy do světa umění. Naše prožitky zde jsou potom ovlivněné dvěma druhy distance: mezi uměním a realitou a mezi uměním a vnímatelem.

Vcítění a abstrakce

Snad se i na základě našeho textu ukazuje, že vcítění a distance jsou jevy ve své podstatě těsně související. Podívejme se na jejich souvislost ještě z dalšího úhlu. Významným příspěvkem jsou v tomto ohledu názory již zmíněného Wilhelma Worringera,¹¹ který rozlišoval estetickou tendenci abstrakce a vedle toho tlak k empatii: obojí je však vnitřně propojené v nás samých a vychází z nejhlubší podstaty estetické zkušenosti. Tou je podle Worringera potřeba sebeodstupu, sebe-zcizování (*self-estrangement*), distance uvnitř sebe sama. Dokonce samo vcítění má v sobě prožitek sebezcižení, tvrdí Worringer. To se nám propojuje s názory Edwarda Bullougha, jak jsme o nich pojednali výše. Kossová (2006) se domnívá, že přenesením chápání estetické distance do těla konzumenta umění nabídl Worringer vazbu mezi ideou individuálního sebeodstupu, jak se o tom diskutovalo v rámci vymezování vcítění na konci 19. století, a mezi kolektivní alienací, centrální v diskurzu odcižení (viz dále).

Jiní autoři (např. Adolf Hildebrand) uvažovali o distanci na základě dvourozměrné plochy obrazů. Worringer naopak uvažoval o emoční distanci prožívané v těle diváka. Takový specifický prožitek přirovnával přímo k fyzickému neklidu a jeho zdroj viděl v duchovní averzi k prostoru. Používal dokonce termín „fyzikální agorafobie“. Podle Worringera je tlak k abstrakci výsledkem velkého vnitřního nepokoje člověka, způsobeného tlakem vnějšího světa. Tento ‘strach’ přetrvává

¹¹ Worringer publikoval v roce 1908 (česky 2001) do dnes vlivnou knihu *Abstraktion und Einfühlung*. Veškerá estetická aktivita může být podle něho sledovaná v dialektice dvou pojmů uvedených už v názvu knihy. Umělci, zvláště v Mnichově, jeho knihu vítali. I když se Worringer o současné evropské umění nijak zvláště nezajímal, mnohé podnítil, např. Vasilije Kandinského, Gabrielu Münterovou a vůbec členy skupiny Blaue Reiter ke zkoumání a praktikování malířské abstrakce. Kossová k tomu ještě poznamenává, že umělecký kritik Franz Roh označil umění 19. století včetně impresionismu za éru vcítění (*Einfühlung*). Ta byla nahrazena abstrakcí na počátku 20. století a potom tím, co Roh označil jako „magický realismus“.

podle Worringera v moderní době ještě mezi lidmi orientálních kultur. Abstrakce se stala jak výsledkem obrany, tak také primární lidské touhy tvořit v její základní a jednoduché podobě. Worringer charakterizoval nutkání, touhu k abstrakci (jak u umělců, tak u jejich diváků) jako pokus zachránit jedinečný objekt vnějšího světa z jeho propojení a závislosti na ostatních věcech, učinit ho absolutním. Vcítění jako prožitek bylo nutně vždy spojeno s prostorem a časem. Abstrakce byla naopak, podle Worringera, snahou temporalitu vyloučit.

Zajímavou i z psychologického hlediska může být poznámka, že vcítění bylo asociováno s pasivitou, imitací a ženskou podobou kreativity. A Kossová dodává, že právě třemi největšími teoretiky přístupu vcítění byly ženy: Vernon Leeová, Clementine Anstruther-Thomsonová a Edith Steinová (žákyně E. Husserla).

V probíraných souvislostech nelze nezmínit názory Bertolta Brechta. Na toto téma bylo napsáno mnohé, a proto zde jen stručně: Brechtovy názory na vcítění, resp. empatii a zcizování jsou na jednu stranu vcelku známé a termín 'Verfremdung' v oblasti divadla je spojován s jeho jménem. Na druhou stranu jde o poměrně komplexní myšlenkovou sféru a její hlubší rozbory necháme kompetentnějším autorům. Zde snad jen několik poznámek. Brechtovská technika zcizení měla bojovat proti „divadlu vcitování (*Einfühlungs-theater*)“. Vypočítavý důraz na vcitování byl podle Brechta typický pro tehdejší měšťanskou zábavu a vycházel ze sázky na snadnou psychologickou a emoční identifikaci, která vedla diváky ke ztrátě schopnosti utvořit si vlastní názor a zabraňovala možnosti kritického myšlení. To právě Brecht nechtěl. Gronemeyer (2004: 148) cituje Brechtovo motto: „*Divák nemá prožívat, ale má diskutovat.*“ K tomu, aby se zabránilo prožívání, spoluprožívání, vcitování měla pomoci řada postupů. Nejpodstatnější zde byl herec, který měl postavu předvádět a současně se od ní distancovat. Ke stejnému cíli mělo směřovat uspořádání scény, použití

masek, různých komentářů a nápisů.¹² Shepherd a Wallis (2004) připomínají, že i když stál Brecht proti Wagnerovi, shodovali se oba v tom, že humanita se lidstvu odcizila a že právě umění by mohlo pomoci. Wagner přitom pracoval s estetickým zanořováním do mytologie, Brecht naopak s kritickým postojem. Brecht nějaký čas zaměňoval termíny 'Entfremdung' a 'Verfremdung'. Postupně se ustálilo použití termínu 'Entfremdung' pro odcizení v životě a 'Verfremdung' spíše pro zcizující techniky v divadle. Vcítění, které Brecht odmítal, mělo ovšem jen málo společného s aktivním prožitkem tělesně prostorové percepcce, jak ji diskutovali teoretici ke konci 19. století.¹³

Několikrát jsme se již dotkli tématu vnitřně hmatového vnímání. Vše podstatné se můžeme dočíst v původním textu O. Zicha (1931) anebo např. v přehledné studii Vostřého (2007). Krátce se však u tohoto zajímavého a plodného fenoménu zastavme. Ještě před Otakarem Zichem se u nás s tímto jevem, i když ne pod stejným názvem, můžeme setkat např. u Jiřího Frejky (1929: 89). Ten píše: „*Umění jevištního symbolu spočívá v náhře na diváka, herecký symbol, toť charakterizace, mimika, tón, ale to všechno musí mít pevnou a pointovanou jevištní 'morálku', jevištní účel. Ale ta mimika, ten tón? Není to nic jiného než otevření cesty, kterou divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho atmosféry – v první řadě vnitřním napodobením.*“

Vnitřně hmatové vnímání je vzhledem ke svému základu v empatii a kinestezii také 'napodobováním' na „vnitřním jevišti“, resp. ve svém vlastním psychickém prostoru.

12 „*Aby se ujistil, že nedojde k žádným iluzím, vyzdobil Brecht při premiéře 'Bubnů v noci' dokonce hlediště nápisem jako 'Je to zcela obyčejné divadlo' a 'Nehleďte tak romanticky'“ (Gronemeyer 2004: 148).*

13 Kossová poznamenává, že Brechtova nedůvěra ke vcitování snad pramenila z hrůzy z pasivního, komunálního diváctví a nekritického přijímání nacistické ideologie, které byly tehdy rozšířené. Ve 30. letech byli diváci masově absorbováni filmem a politickými sjezdy národního socialismu. Jeho přijímání vnímal Brecht jako pasivní a právě takovou pasivitu viděl v základu vcitování.

Herec nemá podle Frejky pozornost zaměřenou do oblasti intelektu, nýbrž do oblasti citové, emocionální¹⁴ a ke kinestetickému prožitku je u něho blíže než k logickému soudu. A Frejka uvádí jako příklad taneční skok, který je vypočtený na zrakové a „tělově-pohybové sense“¹⁵. Herec má za úkol vzbudit zájem diváka v první řadě jakýmsi apelem, nahráním na jeho zkušenost a zvýrazněním této zkušenosti.¹⁵ To se děje právě přes vnitřně hmatové vnímání.

Podobně jako Zich či Frejka uvažoval i Tairov, když odkazoval na kinestetický cit, dále potom např. Deleuze, který mluví o vytváření senzomotorického obrazu, ale také např. Gardner, když hovoří o tělesně-pohybové inteligenci. Vztah výkonů s ní spojených ke scénickému smyslu formuluje Vostrý (2007): „Specifické uplatnění takového pohybově-prostorového citění za účelem působení na druhé (tj. koneckonců na nějaké obecnost) je bezesporu základem toho, čemu v rámci scénologie říkáme ‘scéničnost’.“ Pro nás je jistě zajímavé, že *kinestezie* je také důležitým termínem v teorii Hermanna Rorschacha (viz Šípek 2007).

Fenomén návratů k tématu u umělců (a zdá se, že například u dobrých herců výrazně) jakoby z větší a větší vzdálenosti snad svědčí o schopnosti zvětšovat a udržet distanci jakoby v soustředných kruzích a přitom neztrácet z pozornosti původní impulz. To ovšem v běžném životě i na jevišti vyžaduje výraznou schopnost tolerovat změny, neztratit se v nich a vlastní ‘já’ vystavit proměnlivosti situací. Nemůžeme zde nevidět jakousi vnitřní příbuznost k pozdějšímu Stanislavského názoru, že herecká postava je vlastně ‘já v daných okolnostech’.

14 Více k tomu Šípek 2008.

15 Ke stále vedené diskusi o vztahu literatury a divadla poznamenává Frejka (1929: 94) nanejvýše srozumitelně a výstižně: „Divadlo nejsou slova, tj. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalejší, nereprodukcující výraz, nová skutečnost, z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.“

Literatura:

- BULLOUGH, E. „‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“ (excerpts), *British Journal of Psychology*, Vol. 5 (1912), pp. 87–117; ze zdroje: /www.csulb.edu/~jvan-camp/361_r9.html (staženo 27. 9. 2006)
- BULLOUGH, E. „‘Psychická distance’ jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 1995, č. 1, 10–30
- [Empathy] <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv2-09> (staženo 3. 5. 2008)
- [Clement Greenberg] *Encyclopædia Britannica Online*. 06 Aug. 2008 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/245140/Clement-Greenberg>. Dále také: <http://www.sharecom.ca/greenberg/default.html>
- GRONEMEYER, A. *Divadlo*, Brno 2004
- GUNKLE, G. „Empathy: Implications for theatre research“, *Educational Theatre Journal*, March 1963, 1, 15–23
- HANFLING, O. „Five kinds of distance“, *British Journal of Aesthetics* 2000, 1, 89–103
- HILDEBRAND, A. *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004
- KOSS, J. „On the Limits of Empathy“, *The Art Bulletin*, March 2006, 1, 139–157
- McCULLY, R. S. *Jung and Rorschach*, Dallas 1987
- SHEPHERD, S. / WALLIS, M. *Drama / Theatre / Performance*, Abingdon 2004
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk* 20 (červen 2007)
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk* 25 (září 2008)
- ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk* 14 (prosinec 2005)
- [VISCHER, R.] <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/vischerr.htm>
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10 (prosinec 2004a)
- VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk* 9 (září 2004b)
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk* 19 (březen 2007)
- WILSON, G. D. *Psychology for performing artists*, London, Philadelphia 2004
- WORRINGER, W. *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001
- ZUSKA, V. „Estetická distance – dialog sebereflexe“, *Estetika* 1995, č. 1, 1–7
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance*, Praha 2002

Otázky moci v pařížských divadlech: teorie a praxe

Jitka Pelechová

V Paříži je v současné době po divadelní stránce živo. Začátek sezony s sebou přinesl nejen několik zajímavých inscenací, ale také znatelné přístřežení vztahů mezi státem a některými divadelními institucemi. Projekt, podle kterého se mělo jedno z nejnavštěvovanějších divadel pařížského regionu, MC93 v Bobigny, stát vedlejší scénou Comédie-Française, vyvolal rozhořčenou reakci divadelníků i veřejnosti, jejíž dozvuky jsou znatelné až dodnes (konec října 2008).

Hlavní uměleckou událostí první části divadelní sezony je ovšem jako obvykle Podzimní festival, který se odehrává v Paříži a na jejím blízkém předměstí každý rok od poloviny září do Vánoc. Plakát, a tím i jakési 'logo' letošního ročníku, znázorňuje obrovský černobílý čárkový kód. Pochází z dílny japonského umělce a skladatele (připomínám, že Podzimní festival se nesoustředí pouze na divadlo) Ryoji Okedy; Japonsku je letos, tak jako loni zemím Středního východu, věnovaná značná část programu. Ředitel festivalu Alain Crombecque ve svém úvodníku vysvětluje, že v naddimenzovaném kódu je třeba vidět obraz člověka: „Sled prázdných a plných ploch je totiž přepísem mužského a ženského genetického kódu, který neumíme rozluštit a jenž si

tím spíš zaslouží naši pozornost.“¹ Na začátku 70. let minulého století si zakladatel festivalu Michel Guy vytyčil překonávání vzdáleností a hranic (zeměpisných i uměleckých) jako jednu ze základních misí festivalu. Crombecque však o několik desítek let později konstatuje, že zatímco mnohé hranice a tím i vzdálenosti (alespoň zdánlivě) mizí z map zemského glóbu, dálka, která od sebe odděluje lidské existence, je stále nepřeklenutelná. „Cesta, která nás dělí od člověka, ta propast, nad kterou se nemůžeme sklonit bez pocitu závratí, zůstává stejně dlouhá a trnitá.“² Ve vizi zpodobnění člověka jako seskupení černých a bílých ploch, „která se vymyká obecnému rozumu“, vidí ředitel festivalu i jakousi novou kopernikovskou revoluci, v jejíchž nebezpečnostech chce diváka doprovázet. Střídání černých a bílých ploch však také připomíná šachovnici, podle Crombecqua šachové pole dnešní Evropy, „která nás bez ustání nově překvapuje, v níž se stále ozývají hlasy volající po nové samostatnosti, jež se ale účastní té samé partie“.³

1 Alain Crombecque, „Editorial“, in *Katalog 36. ročníku Podzimního festivalu*, 2008, str. 3.

2 Tamtéž.

3 Tamtéž.

U příležitosti francouzského předsednictví Evropské unii tak ředitel festivalu klade důraz také na jeho evropský rozměr.⁴

Na jevišti: Triptych moci Guy Cassierse

Nový pohled na současné evropské divadlo se v programu Podzimního festivalu projevuje dle mého soudu především uvedením tří inscenací belgického divadelníka Guy Cassierse. Estetika současného ředitele divadla Toneelhuis v Antverpách, jedné z největších a nejdůležitějších belgických divadelních institucí, totiž ne zcela odpovídá zažitému obrázku, který si o vlámských divadelních obvykle děláme. Cassiers náleží sice ke stejné generaci jako například Jan Fabre, Jan Lauwers nebo Ivo van Hove, a dokonce je také, stejně jako oni, nejdříve výtvarný umělec (a navíc původem z Antverp...). Jeho základní divadelní gesto se však od tvorby výše jmenovaných liší: ve svém divadle vyhrazuje mnohem větší prostor slovu a autorským adaptacím textů. Základní politická, provokativní a výtvarná dimenze mu je ale, stejně jako jeho kolegům, vlastní. Do Paříže letos na podzim přivezl svůj *Triptych moci*, který uváděl v září a říjnu v Théâtre de la Ville.⁵ Jedná se o volné spojení tří inscenací s názvy *Mephisto for ever*, *Wolfskers* a *Atropa. Pomsta míru*.

Není to poprvé, co Cassiers pracuje formou polyptychu: v letech 2002 až

4 Například Opéra de Paris se v tomto ohledu, zdá se, nechala inspirovat spíš českým předsednictvím plánovaným na první polovinu roku 2009. Její ředitel Gérard Mortier do programu své poslední sezony v čele této přední instituce zařadil hned tři česká operní díla: na podzim Smetanovu *Prodanou nevěstu* a Janáčkovy *Příhody lišky Bystroušky*, na jaře pak jeho *Věc Makropulos*.

5 První část, *Mephisto for ever*, už měli francouzští diváci možnost zhlédnout během Avignonského festivalu 2007; poslední dvě, *Wolfskers* a *Atropa*, o rok později, během ročníku 2008.

2004 vytvořil čtyři inscenace vycházející z Proustova *Hledání ztraceného času* a v současné době připravuje trilogii podle Musilova *Muže bez vlastností*, kterou chce uvádět od roku 2010. Když se Cassiers v roce 2006 ujal vedení Toneelhuisu, nebyl společensko-politický kontext v jeho rodných Antverpách zrovna nevinný: k moci se právě dostala krajně pravicová populistická strana Vlaams Belang, která předtím ve volbách získala vysoko nad třicet procent hlasů voličů. „Navázat dialog s veřejností a přemýšlet spolu o budoucnosti je naše umělecká a občanská zodpovědnost. Naším úkolem není rozptylovat či obveselovat. Musíme publiku pomoci orientovat se v současné situaci, přestože ti, kteří chodí do našeho divadla, jsou o našich problematikách už přesvědčení,“ říká Cassiers.⁶ Jako základ své první inscenace v čele Toneelhuisu, která měla být zároveň politickým gestem a jeho reakcí jako umělce na společenskou situaci, tedy zvolil román z divadelního prostředí z pera Klause Manna (syna Thomase), *Mefisto*. Příběh herce Hendrika Höfgena se odehrává v Německu první poloviny 30. let a inspirací pro něj Mannovi byla jedna z nejvýraznějších osobností německého divadla 20. století, Gustaf Gründgens.⁷ Ten se na rozdíl od velkého počtu umělců a intelektuálů rozhodl neodejít před nástupem nacistů k moci do emigrace. Namísto otevřeného odporu zvolil cestu ‘rozkládání’ režimu zevnitř, ze své pozice herecké hvězdy, stanuvší v čele velké divadelní instituce. Jeden ústupek s sebou však nese druhý a Höfgen (stejně jako Gründgens ve skutečnosti) se čím dál tím víc stává pouhou loutkou v rukou moci; mícem, který si mezi sebou přehazují

6 V článku Floriane Gaber, „Un metteur en scène citoyen“, uveřejněném na serveru fluctuat.net.

7 Už jsem se o této osobnosti krátce zmínila ve svém článku „Německá klasika na řecký způsob: odvážit se inscenovat Goethovu *Ifigenii* ve městě Euripida“ v *Disku* 22.



Guy Cassiers:
Mephisto for ever.
Prostor obydlený
videoprojekcí

Tlustý (Göring) a Kulhavý (Goebbels). Pro Cassierse bylo podle jeho vlastních slov „důležité“ předložit v dané situaci divákům příběh člověka, „který si na začátku nařadí víno jen nepatrným množstvím vody. Potom jí ale přidá trochu víc, pak ještě víc, až mu nakonec ve sklenici zůstane téměř čistá voda. On ale s tím největším vnitřním přesvědčením zastává

tvrzení, že stále ještě pije víno.“⁸ V Mannově románu nepadají sice žádná konkrétní jména, ale reálné historické postavy jsou v něm natolik rozeznatelné, že Gründgensova rodina v 60. letech dosáhla zákazu jeho vydávání v Západním Německu, který trval až do roku 1981

⁸ Cituji z internetových stránek divadla, www.toneelhuis.be.

(kdy román proti nařízení cenzury vydalo nakladatelství Rowohlt).

Mannův román *Mefisto* už byl pro divadlo i pro film adaptován několikrát (připomeňme především pamětihodnou verzi Ariane Mnouchkine z roku 1978 nebo filmovou adaptaci v režii Istvána Szabó s Klausem Maria Brandauerem v hlavní roli z roku 1982). Autorem dramatinizace pro Cassiersovu inscenaci je současný belgický spisovatel Tom Lanoye.⁹ Hendrik Höfgen se v jeho verzi jmenuje Kurt Köpner; Lanoye román z roku 1936 'prodloužil' a na základě reálných faktů ze života Gustafa Gründgense sleduje postavu až do konce druhé světové války.

Necelou desítku postav adaptace si mezi sebou v Cassiersově inscenaci rozdělí sedm herců. Ti se pohybují v relativně zabydleném prostoru: hlavním prvkem scénografie jsou čtyři velké stoly se skleněnou deskou, na začátku inscenace symetricky rozmístěné v přední části jeviště. Svými rozměry (asi jeden metr na dva) i 'aseptickými' materiály (bílá ocel a sklo) připomínají operační stoly v nemocnicích či, přesněji, pulty pro vivisekci. K té svým způsobem několikrát i slouží: přímo nad středem každého stolu je totiž zavěšená kamera, která v reálném čase promítá obraz na plátno v zadní části scény. V některých sekvencích si herci na stoly lehnou a jejich hra je tak divákům zprostředkována pomocí kamer, které přenáší zvětšený obraz detailního záběru jejich obličejů. Použití kamery v tomto případě přesahuje čistě estetickou funkci. „Používáme-li na scéně video, pak abychom blíže uchopili hru herce [...]. Film na scéně umožňuje vydat se na cestu do hercovy mysli.“¹⁰

⁹ *Mephisto for ever* není první divadelní adaptací Toma Lanoye. Z těch předchozích zmiňme především jeho spolupráci s Lukem Percevaalem na jedenáctihodinové adaptaci Shakespearových historických dramát z roku 1997.

¹⁰ Jean-François Perrier, rozhovor s Guy Cassiersem, www.festival-avignon.com.

Z více formálního hlediska tak Cassiers jevištně překládá několik úrovní fikce, stejně jako divadelní *mise en abyme*, se kterou zachází literární předloha. Tyto dva způsoby vyprávění od sebe totiž zprvu oddělují první plán příběhu a divadlo na divadle, které se táhne celou inscenací. Postupně, stejně jako Kurt Köpner ztrácí jasnou hranici mezi postoji, které doopravdy zastává, a těmi, které 'jenom hraje', se vytrácí i striktní předěl mezi různými úrovněmi příběhu. V poslední části inscenace stoly ze scény úplně zmizí, spolu s posledními etickými ambicemi divadla Kurta Köpnera: vivi-sekce jako metafora společensko-kritického rozměru divadla...

Druhou částí volně na sebe navazujícího triptychu je inscenace s názvem *Wolfskera* – přeloženo z holandštiny, rušlick zlomocný. I v tomto případě se jedná o adaptaci (jejím autorem je Cassiersův pravidelný dramaturg Erwin Jans), tentokrát však ne románové předlohy, ale látky filmové. Inscenace totiž vychází ze tří filmů ruského filmového tvůrce Alexandra Nikolajeviče Sokurova, *Moloch*, *Taurus* a *Slunce* (z let 1999, 2000 a 2005), jejichž hlavními postavami jsou (ve stejném pořadí) Hitler, Lenin a japonský císař Hirohito. Z divadelního jeviště, kde se odehrával *Mephisto*, přecházíme do zákulisí. Inscenace totiž stejně jako Sokurovovy filmy ukazuje dvacet čtyři hodin ze života tří mocnářů v jejich momentech intimity, které jsou ale přesto zlomové. Hitler v roce 1943 v Orlím hnízdě, obklopený svými blízkými (Eva Braunová, Goebbelsovi) mezi dvěma pikniky v trávě sní pro třetí říši o velkolepých stavbách připomínajících řecké chrámy, zatímco celé Německo leží v ruinách. Lenin v roce 1924, na invalidním vozíčku po mrtvici, 'uklizený' svými soudruhy na venkov, ve společnosti své manželky a sestry, se snaží znovu uchopit moc, která mu uniká mezi prsty; vzpomíná na větu z *Višňového sadu* přemýšlí o tom, zda není jejím



Guy Cassiers: *Wolfskers. Bezmocní mocní (Lenin, Hitler, Hirohito)*

autorem on sám. A nakonec japonský císař Hirohito v roce 1945, těsně po svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki, obklopený svými sluhy (neustále) a manželkou (zřídka), který pokračuje ve vědeckém zkoumání hmyzu a v psaní poezie. „V této druhé části se už nesetkáváme s umělci, ale s politickými postavami, které se za umělce doopravdy považují. Doufají, že tak znovu získají vládu nad situací, nad kterou už nemají žádnou moc, že tím promění své okolí a ještě naposledy ovlivní svůj osud. Že se tak znovu chopí moci, která jim uniká.“¹¹

Jeviště je opět symetricky rozděleno na tři prostory, z nichž každý náleží jednomu mocnáři. Jejich příběhy se odehrávají nejdřív odděleně, později v čím dál větší simultaneitě; paralely se vykreslují

¹¹ Collette Godard, „Atropa. La vengeance de la paix“, text citovaný v programu inscenace, Th. de la Ville, str. 7.

o to konkrétněji, o co roste poréznost prostorů, které se postupně začínají přelévat jeden do druhého. K tomuto efektu přispívá kromě použití videa i intenzivní sborovost inscenace. Vyjma tří představitelů rolí diktátorů znázorňují všichni herci několik rolí a vytváří tak jakýsi sbor, který se přemisťuje z jednoho vyprávění do druhého.

Stejně jako v *Mephistovi* ‘přidali’ tvůrci část příběhu na základě elementů ze života Gustafa Gründgense, i ve *Wolfskers* překračují hranice Sokurovových filmů. Každý z mocnářů je totiž v jejich adaptaci konfrontovaný s postavou, která do jeho světa proniká zvenku a je přímo spjatá s jeho pádem. Hitlera tak v Orlím hnízdě navštěvuje Albert Speer, vrchní architekt třetí říše a ministr zbrojního průmyslu, který přináší špatné zprávy o posledním dění. U Lenina se zase bez ohlášení objevuje ‘Gruzíнец’ Stalin, jehož

agresivní autoritě se fyzicky i mentálně oslabený Lenin už definitivně nedokáže vzepřít. A konečně Hirohito, který se na rozdíl od ostatních dvou diktátorem *narodil* (Lenin a Hitler se jimi *stali*), přijímá generála MacArthura, jenž po císaři na znamení uznání porážky vyžaduje, aby se vzdal své božské aury. Tři setkání ke zpečetění úpadku a ztráty moci.

Poslední část triptychu nese jméno *Atropa. Pomsta míru*. *Atropa* znamená opět rulík zlomocný, tentokrát v řečtině. A znovu se jedná o adaptaci z pera Toma Lanoye. Autor zde vycházel z Aischylových a Euripidových tragédií spjatých s trojskou válkou (především z *Ifigenie v Aulidě* a z *Hekabé*), které doplnil úryvky z projevů současných amerických politiků (George Bushe, Donalda Rumsfelda...) spjatých s válkou v Iráku. Celá inscenace se podle Cassiersových slov odehrává během poslední vteřiny Agamemnónova života, kdy padlý tyran zůstal sám, po smrti všech žen, které se kdy objevily v jeho životě – a to včetně Klytimestry, která jej v této verzi odmítne (de facto milosrdně) zabít. Po prvních dvou částech, které měly za protagonisty skutečné (*Wolfskers*) nebo jasně definované (*Mephisto for ever*) historické osobnosti, se v *Atropě* setkáváme s postavami, které se sice zdají přicházet z dávné mytologie, bortí však mýty o skutečnosti až příliš blízké. Pod rouškou Agamemnóna cítíme kontury George Bushe a jeho projevů o „střetu civilizací“ a o „míru, který je třeba nastolit silou,“ a trojská válka se tak stává jakousi „generálkou na válku v Iráku“.¹²

Výpravu (post-apokalyptické ruiny zahalené do rudého světla) tvoří části a úločky scénografií dvou prvních částí – *Atropa* je svým způsobem konečným palimpsestem, kterým prosvítá *Mephisto*

for ever a *Wolfskers*. Je tomu tak i po textové stránce, kdy se v této ‘koláži’ antických dramát a projevů současných politiků jako reminiscence navracejí pasáže z předchozích dvou inscenací. I zde hraje také zásadní roli použití videa. Inscenace začíná dlouhým monologem krásné Heleny, která trůní v pravé zadní části jeviště na vrcholku asi dva metry vysoké konstrukce (mořské útesy? nebo už ruiny Troje?) v jednoduchých bílých šatech, které splývají po konstrukci až k zemi. Helena se tak podobá jakési mořské víle, bájně siréně, jejíž zpěv láká námořníky do záhuby. Herečka sedí zády k hledišti, mluví však do kamery, kterou drží sama v ruce a jejíž zvětšený obraz je v reálném čase přenášen na obrovské plátno táhnoucí se přes celý zadní výkryt scény. Je tak publiku vzdálená, svým způsobem ‘skrytá’, ale zároveň v intimní blízkosti. Dalším prvkem, který *Atropu* spojuje s prvními dvěma částmi *Triptychu moci*, je použití sboru; tentokrát je na sbor odkazováno nejen ve scénické formě, ale i v textu. Kolem jediné mužské postavy (Agamemnóna) krouží postupně nebo současně Klytimestra, Ifigenie, Helena, Hekabé, Andromacha a Cassandra. Aby pocit chóru převažoval nad individuálním pojetím postav, vyměňují si představitelky těchto postav role na každé představení.

Po prvních dvou večerech, které svým tempem nenechaly divákovi chvíli oddechu, byla *Atropa. Pomsta míru* nečekaně statickou, klidnou, až meditativní inscenací, která nechala naplno rezonovat dozvuky *Mephisto for ever* a *Wolfskers*. „Divadlo je pomalé médium,“ říká Cassiers. „Ve srovnání s rychlostí, ve které fungují ostatní média, třeba televize nebo internet, se stává ještě pomalejším. Což v žádném případě neznamená méně důležitým. Já osobně mám velkou potřebu pomalosti a přesného načasování. Jeden ze zásadních problémů naší společnosti je rychlost, kterou se vše odehrává, nebo

¹² Fabienne Pascaud, „La guerre de Troie a toujours lieu: *Atropa* de Guy Cassiers et Tom Lanoye“, in *Télérama* 14. července 2008.



Guy Cassiers: *Atropa. Pomsta míru. Poslední vteřina Agamemnónova života*

by se odehrávat mělo. [...] Ta vylučuje veškerou hlubší úvahu.“¹³

Guy Cassiers neměl podle svých slov úmysl ve svém triptychu moc analyzovat; spíš ji ukázat ve vztahu k občanské zodpovědnosti umělce (*Mephisto for ever*), v zákulisí (*Wolfskers*) a v konfrontaci se svými oběťmi (*Atropa. Pomsta míru*). Jeho *Triptych moci* tak nejen klade otázky, ale dává na ně zároveň i několik protichůdných odpovědí; jednoznačná odpověď neexistuje, každé řešení je nutně jako rulík zlomocný – *farmakon*: lék i jed zároveň.

„Tři podoby moci, kterým se náš triptych věnuje, připomínají tři obludné obličej ze slavného triptychu Francise Bacona, *Three Studies for Figures at the*

Base of a Crucifixion (1944). Na žlutooranžovém pozadí znázorňuje Bacon tři odpuzující stvoření, na půl cestě mezi člověkem a zvířetem, s krkem nepoměrně dlouhým k tělu a se zohyžděnou tlamou dokořán. Tyto tři postavy jsou inspirovány řeckou mytologií, jsou to Erinye, bohyně pomsty. Fakt, že Baconův triptych pochází z roku 1944, je zásadní pro pochopení hrůzy, kterou v něm umělec zpracovává. Tato tři odporná těla, ve kterých už není téměř nic lidského, se zdají na první pohled na hony vzdálená od formální stylizace a estetičnosti inscenací Guy Cassierse. Ale možná je tu odpornou část triptychu třeba hledat v morální perverzii moci...“¹⁴

¹³ Yves Desmet, „Le metteur en scène en DJ“, rozhovor s Guy Cassiersem uveřejněný na www.toneelhuis.be (*op. cit.*).

¹⁴ Erwin Jans, „Le pouvoir déployé et replié“, program inscenace, *op. cit.*, str. 10.

V zákulisí: triptych mocných

Pařížské Théâtre de la Ville, kde se *Triptych moci* uváděl letos v září a říjnu, je jednou z veřejných divadelních institucí, které s novou sezonou změnily ředitele. V tomto případě nastoupil po třiatvaceti letech na místo Gérarda Violette mladý Emmanuel Demarcy-Mota, který si jako hlavní ambici vytyčil udělat z Théâtre de la Ville scénu, která bude Paříži představovat divadelní aktualitu z celé Evropy (a tím trochu zasahovat do role Théâtre de l'Odéon, které nese jako druhé jméno Théâtre de l'Europe). Jeho první riskantní počín, pozvat do Paříže Guy Casierse, se u veřejnosti setkal s obecně pozitivním ohlasem. Nový ředitel tedy vyhrál první partii svého mandátu. Ne tak tomu ale bylo v případě poslední partie francouzské ministryně kultury Christine Albanel. Její rozhodnutí, které spočívá v připojení jednoho z nejvýraznějších pařížských divadel, MC93 Bobigny, ke Comédie-Française, vyvolalo mohutnou mobilizaci široké (nejen) divadelní veřejnosti. Bylo totiž ožehavé hned v několika směrech a svým způsobem se stalo pověstnou poslední kapkou, kterou přetekl už tak plný pohár.

V obecném klimatu velké euforie a arogance, které zavládlo během prvních měsíců po zvolení Nicolase Sarkozyho hlavou francouzského státu, poslal novopečený prezident všem svým ministrům určení jejich mise. V oboru kultury, a přesněji v tom divadelním, se Sarkozyho neoliberální politika shrnuje jednoduše dvěma klíčovými výrazy: 'výdělky' a 'úspory'. Se stejnými prostředky více inscenací a více diváků. K takto ohlášenému tuhému boji o státní peníze se přidalo několik problematických rozhodnutí Sarkozyho ministryně kultury, v jejichž důsledku se vztahy mezi divadelní veřejností (jak profesionální, tak laickou) a politiky ještě více napjaly, aniž by však vedly k obecné mobilizaci. První



Francis Bacon: Three studies for figures at the base of crucifixion, 1944

aféra propukla už na začátku září 2007, tedy záhy po jmenování Christine Albanel do funkce. Týkala se úvodníku, který ve své sezonní brožuře uveřejnil ředitel ne zrovna velkého, ovšem státem podporovaného divadla (Théâtre de Granit – Scène Nationale) v ne zrovna velkém, ovšem státem nezapomenutém východofrancouzském městečku Belfort. Inkriminovaný text měl formu otevřeného dopisu, který řediteli divadla Henri Taquetovi adresoval místní režisér Benoît Lambert. Ten v dopise humornou formou upozorňoval na „hluboké a pravděpodobně katastrofické následky“, které může na „běh našich životů“ mít zvolení Nicolase Sarkozyho prezidentem: „Zjistil jsem například, že můj soused, se kterým jsem se doposud bavil jen ze slušnosti, nevolil Sarkozyho. Nejenže se tím zjednodušily naše sousedské vztahy, ale jsem od nynějška také ochotný pohlídat



mu psa, bude-li to potřebovat.“¹⁵ Okamžitá reakce z ministerstva vyvolala ve všech médiích ohnivé debaty na téma umělecké svobody a svobody slova. Albanel totiž Henri Taquetovi obratem poslala dopis, ve kterém jej plísnila za uveřejnění tak „nemístného“ textu: „Veřejnoprávní divadelní instituce, která je financovaná ze státních peněz, je vázána respektovat demokraticky vyjádřené názory a rozhodnutí. Vy jste tento respekt pošlapal tím, že jste napadl prezidenta republiky zvoleného na základě demokratické kampaně [...]. Chtěla jsem Vám vyjádřit, do jaké míry je pro mne tento šok hluboký.“¹⁶

Sotva mělo rozhořčení, které vzbudil dopis ministryně, čas opadnout, přišla Christine Albanel s novým kontroverzním rozhodnutím. Tentokrát se týkalo

¹⁵ Cituji z pasáží úvodníku uveřejněných na stránkách týdeníku *Nouvel Observateur* 9. září 2007.

¹⁶ Tamtéž.

jednoho z pěti pařížských národních divadel – Théâtre National de Chaillot. Na konci října 2007 uveřejnilo totiž ministerstvo výnos, podle kterého případně tato první scéna současné divadelní historie, jejíž jméno je neodmyslitelně spjaté s ‘otci’ novodobého francouzského divadla Jeanem Vilarem a Antoinem Vitezem, od června 2008 výhradně tanci. Toto oznámení nepobouřilo svou podstatou; naopak, fakt, že tanečnímu divadlu jako samostatné formě je třeba vyhradit potřebný prostor a rozpočet, nikdo nezpochybňoval. Jenže „se stejnými prostředky více divadla“: proč tanci nevytvořit novou instituci, proč mu obětovat již existující, zaběhlé a dobře fungující, nadto přímo legendární divadlo? Problém byl také ve způsobu, kterým bylo toto rozhodnutí uvedeno do praxe – suchým komuniké, které vylučovalo jakýkoliv dialog. Nejenže tehdejší ředitel Chaillot Ariel Goldenberg nebyl k jednání přizván; on o nich nebyl ani informován.

Tato riskantní rozhodnutí francouzské ministryně jsou překvapivá i proto, že Christine Albanel ví, že se pohybuje na velmi tenkém ledě, který se pod ní může každou chvílí prolomit. Mobilizace intermittenů si vyžádala hlavu jednoho z jejích předchůdců, Jean-Jacquese Aillagona (který Albanel ironií osudu vystřídal ve vedení muzea a zámku ve Versailles), a ona sama má na stole další dvě ožehavé složky: nový zákon o autorských právech, na kterém ne a ne se shodnout s Evropskou komisí, a zákon o zrušení reklam ve vysílání francouzské veřejnoprávní televize. Minimálně z finančního hlediska jsou oba zákony doslova výbušné...

O to nečekanější bylo oznámení, kterým Albanel na konci letošního září představila veřejnosti svůj úmysl proměnit jedno z nejvýraznějších pařížských divadel v další scénu Comédie-Française. Opět, rozhodnutí nepřekvapilo svou podstatou. O potřebě Comédie-Française (která ovšem v současné době působí již ve třech sálech – kromě historické budovy, Salle Richelieu, také v Théâtre du Vieux-Colombier a v malém Studiu v podzemních prostorách Louvru) mít k dispozici moderní sál s odpovídajícími technickými parametry a možnostmi se vědělo a mluvilo už dlouho. Ale opět: „se stejnými prostředky více divadla“... Na celé aféře nadto vyvolal obecné pobouření a mohutnou mobilizaci veřejnosti opět způsob, jakým bylo rozhodnutí prezentované, a volba divadla, které má být takto ‘obětované’.

Maison de la culture (MC) 93 v Bobigny je totiž jedno z hlavních pařížských divadel, přestože se nachází na (velmi blízkém) předměstí. Myšlenka delokalizovat francouzské ‘národní divadlo’ na předměstí je pro současnou situaci ve Francii symbolická – a to tím spíš, že Bobigny je jedna z nejproblematičtějších oblastí. MC93 si ale, minimálně od roku 2000, kdy do jejího vedení nastoupil Patrick Sommier, dokázala mezi množstvím příměstských scén vybudovat skutečnou es-

tetickou i ideologickou identitu. Právě v těchto zdech mají pařížští diváci pravidelně možnost zhlédnout, kromě velkých francouzských produkcí, inscenace z celého světa, ať už se jedná o představení Pekingské opery, nebo o práci velkých současných evropských režisérů (Franka Castorfa, Lva Dodina, Christophe Marthaler, Arpada Schillinga ad.). Ty Patrick Sommier zve především (ale ne výlučně) během mezinárodního festivalu Standard Idéal, který ve svém divadle pořádá od roku 2004. Volba této na výsost ‘etablované’ instituce zaráží také proto, že na stejném předměstí (Seine – Saint Denis) působí se stejným statutem ještě další dvě divadla, která zdaleka nemají tak vyhraněnou totožnost: Théâtre de la Commune v Aubervilliers a Théâtre Gérard-Philipe v Saint Denis. Zdá se ale, že Albanel zvolila MC93 právě z tohoto důvodu: její program je podle ní sice „vysoce kvalitní“, ale nepřitahuje dost široké spektrum publika... Patrick Sommier reaguje: „Je to filozofická i politická otázka. V panice, kterou v dnešních politicích probouzí problém předměstí, se od nás očekává, že budeme předkládat program jako ze slabikáře, jako bychom tu byli obklopeni samými negramotnými hlupáky.“¹⁷

Stejně jako v případě přidělení Théâtre de Chaillot tanci se navíc veškerá rozhodnutí odehrála s vyloučením nejen veřejnosti, ale také některých hlavních zainteresovaných osob. Když 25. září vydalo ministerstvo kultury tiskovou zprávu, ve které Albanel oznamovala projekt (de iure), de facto ale spíš konečné rozhodnutí, že se v blízké době soubor Comédie-Française nastěhuje do MC93, bylo to překvapení nejen pro veřejnost, ale i pro samotného ředitele MC93 Patricka Sommiera, kterého o jednáních probíha-

¹⁷ Patricka Sommiera cituje Nathaniel Herzberg ve svém článku „MC93 de Bobigny pourrait être reprise par la Comédie-Française“, in *Le Monde* 2. října 2008.



Maison de la culture (MC) 93 v Bobigny: moderní architektura mezi paneláky

jících už několik měsíců nikdo neinformoval. Zpráva se během několika hodin rozšířila v kulturních kruzích a uvedla do chodu mobilizaci, ke které se přidala řada evropských uměleckých osobností (Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, bratři Dardennové, Frank Castorf ad.). V následujících dnech média pravidelně přinášela prohlášení jedněch i druhých. Christine Albanel a Muriel Mayette, administrátorka Comédie-Française, svorně opakovaly, že přece jde především o „otevření se novým obzorům a tím o naplnění mise veřejnoprávní instituce“.¹⁸ Do veřejné debaty se jako jednotný celek zapojil i soubor herců z Comédie-Française, kteří se postavili proti návrhu své vedoucí: „Do Bobigny nepůjdeme bez předchozí dohody s řediteli všech divadel v této oblasti [...]. Odmítáme se usadit v této instituci navzdory těm, kteří ji

¹⁸ Tamtéž.

řídí a dávají jí život. Odmítáme se chovat jako vzájemně si konkurující podniky.“¹⁹ Ariane Mnouchkine dokonce v souvislosti s celou aférou použila výraz ‘annexion’; abych jej převedla do našeho jazyka se všemi konotacemi, které ve francouzštině uvádí do pohybu, musela bych se uchýlit k hezkému českému slovu Anschluss...

V současné době (konec října 2008) se rozvířená hladina pomalu začíná klidnit. Christine Albanel i Muriel Mayette vydaly tisková prohlášení, ve kterých celý projekt prezentují s mnohem většími nuancemi: prozatím navrhují, aby Comédie-Française a MC93 „přemýšlely o spolupráci“, s časovým horizontem 2011–2012. „MC93 znovu potvrdila důležitost svého místa na francouzském kulturním obzoru. Její existenci, statut,

¹⁹ Rozsáhlé úryvky z prohlášení herců uveřejnil deník *Le Monde* ve svém vydání z 10. října 2008.

totožnost, zaměstnance ani umělecké ambice nesmíme zpochybňovat,“ pokračuje Albanel.²⁰ I Muriel Mayette už mluví pouze o „paralelním programu“ obou divadel, jenž pro ni představuje „politický projekt“, na který je „hrdá“.²¹ Díky mobilizaci, kterou celá aféra vyvolala, vychází z jednání prozatím jako největší vítěz Patrick Sommier.²² Ten se od začátku ukázal jako moudrý diplomat, který se dokázal oprostit od emocí a vyzývat k dialogu. Nabídku ministryně kultury přijal („ani spojení, ani delokalizace, [...] ale společné úvahy“), a nadto využil aféru k tomu, aby důrazně upozornil na chronický nedostatek státních prostředků, kterým jeho divadlo trpí. „Když jsem se Muriel Mayette ptal, jaké jsou její úmysly s MC93, odpověděla: ‚Dělat to, co vy!‘ [...] Může nám někdo vysvětlit, proč by Muriel Mayette měla dostat prostředky na to, aby dělala ‘to, co my’, zatímco nám jsou dlouhodobě odmítány? [...] Zůstaňme více než kdy jindy mobilizovaní!“²³

A do třetice: Marthaler znovu u moci

Mezitím jde ale život dál a divadlo také. V rámci Podzimního festivalu přijel do MC93 švýcarsko-německý režisér Christoph Marthaler²⁴ se svou inscenací *Platz Mangel* (*Nedostatek místa*). I ta je svým

20 Tisková zpráva z 16. října 2008 uveřejněná na internetových stránkách ministerstva, www.culture.gouv.fr.

21 Vyjádření Muriel Mayette na internetových stránkách Comédie-Française, www.comedie-francaise.fr.

22 Někteří novináři (především na stránkách konzervativního *Le Figaro*) soudili, že se Sommierovi celá aféra vlastně docela hodila, nevyprovokoval-li ji sám (!). Současný ředitel totiž bude tak jako tak nucen vedení MC93 v blízké době opustit; podle některých komentátorů mu kauza umožnila na sebe ještě naposledy upozornit...

23 Tisková zpráva z 21. října 2008, internetové stránky www.mc93.com.

24 V *Disku 23* (březen 2008) jsem psala o jeho inscenaci Horváthových *Povídek z vídeňského lesa*.

způsobem úzce spjatá s otázkami moci v divadelních institucích.

Když byl Marthaler v roce 2000 s velkými ovacemi jmenovaný do čela Schauspielhausu v Curychu, jeho rodném městě, mluvili ti, kteří znali jak jeho práci, tak místní společnost, o „nádherném nedorozumění“.²⁵ Curyšští diváci totiž Marthalerovo divadlo skoro neznali (vždyť do té doby působil především v Basileji a v Hamburku) a jejich ovace se tehdy zakládaly spíš na režisérově mezinárodním věhlasu než na jeho díle. Brzy však měli poznat, nakolik je Marthalerovo divadlo subverzní, a když se ředitel ještě navíc pro svou kritiku švýcarské buržoazie obklopil německými spolupracovníky, bylo to už na Curych příliš. Ke všemu se přidalo ne zrovna hospodárné zacházení se státními penězi, a tak se Christoph Marthaler jednoho dne roku 2002 dozvěděl z novin (některé věci se jednoduše nemění), že městské zastupitelstvo předčasně ukončilo jeho mandát. Zpráva vyvolala okamžitou reakci ze strany části obyvatel Curychu, jeho divadelních institucí – především těch alternativních, a také mnohých evropských osobností (Gérard Mortier, Luc Bondy, Claus Peymann, Frank Castorf, Elfriede Jelinek ad.). Někteří při této příležitosti vzpomínali na skandální odchod Petera Steina ze stejného divadla po inscenaci Bondova *Early Morning* v roce 1969. Tlak na městské zastupitele, v čele s pravicovou UDC – Union démocratique du centre, byl z obou stran takový, že se nakonec rozhodli vyhlásit referendum o ukončení či pokračování Marthalerova mandátu ve vedení curyšského Schauspielhausu. (Není těžké uhodnout pozici této krajně konzervativní politické strany, která do referenda šla se sloganem „Kdo nemůže

25 Jako například současný ředitel mnichovských Kammerspiele Frank Baumbauer, kterého cituje Brigitte Pätzold ve svém článku „Un coup de balai dans le théâtre suisse“, in *Le Monde diplomatique*, červenec 2004.



Christoph Marthaler: Platz Mangel – sladký (?) život ve vysokohorském sanatoriu

žít, musí zemřít“; jinými slovy: není-li divadlo dostatečně výdělečné, nezaslouží si státní podporu...) Hlasování však dopadlo z 52 % v Marthalerův prospěch. Režisér ovšem zanedlouho oznámil, že největší švýcarské divadlo tak jako tak opustí ještě před koncem svého funkčního období. Do té doby stihla ještě divadelní revue *Theater Heute* dvakrát vyžnamenat curyšský Schauspielhaus cenou „Divadlo roku“ (2002 a 2003). Když Marthaler v roce 2004 definitivně odchází z Curychu, slíbil, že se tam brzy vrátí, tentokrát ovšem na jednu z místních alternativních scén.

Stalo se tak v roce 2007, kdy se v největším švýcarském nezávislém kulturním centru Rote Fabrik odehrála premiéra inscenace *Platz Mangel*, na jejíž produkci se podíleli mimo jiné i Podzimní festival a MC93. Marthaler si tentokrát bere na mušku zdravotní průmysl

se všemi neduhy, které jsou s ním spjaté. Jeho inscenace se odehrává v luxusní vysokohorské „Klinice výšek a propadů“ Dr. Bläsiho, kterou s okolním světem spojuje pouze kabinová lanovka a v níž se sedm marthalerovsky podivných postav oddává „intenzivnímu znovuzískávání formy“. Slunečná terasa kliniky plná skládacích plastových lehátek se trochu podobá bazénu nebo modernímu sportovnímu centru – zadní výkryt scény tvoří horolezecká stěna, po které se někteří z pacientů chvílemi snaží (marně) uniknout. Levou stranu lemují jasně červené umělohmotné záclony, které vedou do kabinek určených k různým léčebným procedurám. Naproti nim jakýsi improvizovaný bar a dveře do tajemných kanceláří. V pozadí pak zábradlím obehnané nástupiště do lanovky, která pravidelně přiváží či odváží herce nebo rekvizity, ukončené poloprosklenou vrátnicí. V té

skoro po celou dobu inscenace nehnutě sedí shrbený vrátný; jen čas od času z budky vyjde, postaví se na předscénu, na hranu slunečné terasy, a uspávacím hlasem začne odříkávat nekonečné nabídky absurdních formulí zdravotního připojištění. Klinika Doktora Bläsiho je totiž místo, kde jedni nechávají naplno zaznít své posedlosti zdravím a krásou, druhí popouštějí uzdu bezcitnému zneužívání nemoci. Někteří klienti přicházejí podstoupit ty nejpodivnější léčebné kúry (terapie zástavou dechu atd.), jiní prodat své orgány k „recyklaci“...²⁶

Jako vždy se ale vše u Marthaler odehrává na pozadí všudypřítomné hudby.²⁷ Obvyklé rozladěné pianino na scéně nahradily dva syntetizátory obsluhované herci, kteří zde hrají zároveň roli hudebníků a zpěváků. Jejich repertoár jde od Bacha přes Schubertovy *lieder* po hity 70. let (na toto období ostatně silně odkazují i kostýmy). A všemu vládne pomalost – další rozeznatelný rys Marthalerovy estetiky. Tak, jako šly hodiny v *Murx den Europäer!*... někdy pomalu a někdy vůbec, zdá se, že lanovka, která v *Platz*

26 Cynismus, který připomíná *Woyzecka*, poslední inscenaci, kterou Marthaler pařížskému publiku představil (v operní verzi Albana Berga na scéně Opéra de Paris v dubnu 2008).

27 Připomeňme, že Marthaler má původně hudební vzdělání.

Mangel spojuje kliniku Doktora Bläsiho s okolním světem, se zastavila a čas s ní. Herci opakují své činnosti ad absurdum (zřízení kliniky trvá snad deset minut, než za něměho a nehnutého přihlížení pacientů několikrát přešetří všechna zábradlí na terase) a refrény písní jsou opakovány donekonečna. Ale ve chvíli, kdy herci bez hnutí, v pološeru, začínají už asi osmou sloku Mahlerovy písně, čtyřhlasně a a capella, se divákova ospalost promění v hluboký pocit krásna.

V dnešní uspěchané době se pomalost zdá být luxus, který si mnozí nemohou nebo nechtějí dovolit. Politici schvalují svá rozhodnutí dřív, než najdou čas se o nich poradit se zainteresovanými osobami, o veřejnosti nemluvě. A média se na události a nová zjištění vrhají s dravostí bulimiků: jen, aby potravu stihla vyvrhnout dřív, než ji stráví. „Mezi pomalostí a pamětí, a mezi rychlostí a zapomněním, je pojítko. [...] Míra pomalosti je přímo úměrná intenzitě paměti; míra rychlosti je přímo úměrná intenzitě zapomnění,“ píše ve svém románu *La Lenteur (Pomalost)* Milan Kundera. Jako by o zbytečných šrámech, které může zanechat bezhlavá rychlost dnešního světa, něco věděl...

Citace obrazového materiálu: Gale, M. / Stephens, Ch. *Francis Bacon*, katalog výstavy, Tate Britain 2008; © Koenbroos; © Dorothea Wimmer.

K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 1

(*Ohraničení pole*)

Josef Valenta

Dovolte mi na samém začátku možná nepřesně a možná příliš volně, ale přece parafrázovat jeden poměrně známý Freudův výrok: Dámy a pánové, každý z vás v životě už někdy na někoho 'hrál divadýlko'. A pokud mi začnete tvrdit, že to není pravda, hrajete ho právě teď...

Chci tím jen uvést nepřekvapivou pravdu. Člověk (i když mnohem dokonaleji než jiná zvířata) je nadaný schopností scénovat kdekoliv a kdykoliv a vzhledem k tomu, že této schopnosti doposud nepozbyl, je to patrně v jeho evolučním zájmu.

Pokusím se vymezit pole scénování charakteristikami J. Vostrého a J. Gajdoše. Protože se chci při pohybu na onom poli zastavit těsně před branami scénování jako divadelního umění, pokusím se jejich charakteristiky vztahovat ke scéničnosti 'běžného' života. Současně podotýkám, že chci 'vystačit' opravdu převážně jen s běžnou každodenností. A nechci také 'do hry' příliš zatahovat mediální tematiku – scénický potenciál médií je příliš mohutný na to, aby autorovi nekomplikoval snahu zaměřit se hlavně na základní behaviorální projevy nespecifické scéničnosti v běžném provozu života.¹

Tak tedy – začněme obecněji:

„Uvažuj-li o scéničnosti, mám na mysli jevy, projevy, chování, situace, události, které nutí, provokují nebo vyžadují sledování“ (Gajdoš 2005: 47).

A dále specifičtěji:

„Scénováním můžeme rozumět představování či předvádění věcí a osob – zahrnující jak jejich prezentaci mezi jinými, tak vlastní (příslušným způsobem tvarované) chování – za účelem estetické (smyslové) vnímatelnosti jejich (i na první pohled nenahlédnutelných) kvalit a (vnitřních) obsahů“ (Vostrý 2006: 48).

K čemuž dodáváme:

„Tyto projevy jsou součástí prostoru, prostor je pro scénické určující, a to i v tom smyslu, že rozdělují účastníky na pozorovatele a pozorované. Jaroslav Vostrý uvádí příklad slovního spojení 'udělal/a mu/jí scénu', související se způsobem, jímž jeden z partnerů udělá z druhého diváka, donutí ho ke sledování – jako jistou formu scéničnosti (Vostrý 2004: 7)“ (Gajdoš 2005: 47).

Bude nás tedy zajímat nejprve to, co o pár řádek výše J. Vostrý označuje jako 'prezentaci', a to

- ten případ, kdy je nám jistý člověk či jeho chování někým nabídnut(o) ke

¹ Přesto několikrát k médiím odkážeme.

sledování;² jinak řečeno: tento 'jistý člověk' je předmětem ukazování a ukazuje nám ho někdo jiný. „Podívej támhle na tu ženskou, jak jde, to je carevna, co? Nezdá se ti?“ pravil nedávno jeden můj známý (a současně známý obdivovatel žen).

Ale neměně nás bude zajímat

- ten případ, kdy nás někdo sám upozorní na sebe či své jednání nějakým signálem, nabádajícím nás ke sledování.

A opět tu může jít o dvě možnosti:

První spočívá v tom, co lze nazvat s J. Vostrým projevy objektivní scéničnosti. O scéničnosti osoby, resp. jejího chování a jednání, nerozhoduje osoba sama jako aktér, nýbrž rozhoduje divák.

-- Ona dotyčná osoba vysílá tento signál nezáměrně, nechce být scénická (resp. je tzv. 'pasivně scénická'), ale 'stane se jí to'. Jako se to stalo muži vystoupivšímu v restauraci z WC s poklopcem pootevřeným, z něž ku pobavení přítomných trčel malý cumlík jeho bílé košile. Nebo jako bláznivé stařeně, která roztodivně oděna kráčí ulicí, vykřikujíc nesmyslná slova,³ čímž poutá neklidnou pozornost kolemjdoucích, a to i těch, kteří ji (pozornost) ještě před chvílí věnovali zlatým řetězům ve výkladní skříni.

Na složitost jevu jen ukazuje, že zatímco v prvním případě je zdrojem scéničnosti odstranitelný náhodný defekt zevnějšku, symptom obvykle 'jen' určitého 'stavu mysli' (roztržitosti), ve druhém jde o vnější projev hlubší proměny ve struktuře osobnosti člověka, de facto o nemoc.⁴

Druhá pak spočívá v tom, co lze nazvat projevy subjektivní scéničnosti. O scéničnosti akce tedy rozhoduje aktér sám.

-- Jde o to, že dotyčná osoba chce být scénická a 'zařídí si to'. Je aktivně scénická, třeba tak, že zvýší hlas, aby lidé v okolí byli (třeba i reflexivně) nuceni obrátit k ní pozornost. Nebo že si vezme na ples montérky, což jí přinese zaručenou a velmi rozmanitě vyhraněnou pozornost všech přítomných sociálních skupin, vrstev a věkových kohort.

Tyto možnosti pak mohou mít z našeho úhlu pohledu opět dvě varianty:

--- Jedna je ten případ, kdy nás dotyčný upozorňuje na svou akci přímo sám sebou a svým chováním. Tedy jakýmsi 'souhrnným signálem', avšak ne předcházejícím jeho akci, nýbrž již zapracovaným do jeho zevnějšku či chování (jako třeba ona zmíněná stařena; ale v běžné variantě třeba učitelka nabádající ve voze metra svou třídu ke klidu a správnému chování, přičemž v tónu jejího zesíleného hlasu a snad i ve volbě slov slyšíme metakomunikační zprávu, totiž že své opatření vůči zactvu současně adresuje ostatním cestujícím jako zprávu o tom, že ona je osobou na svém místě, ba, možná i o tom, že české školství ví, co se sluší a patří...).

--- Druhá značí, že dotyčná osoba nás předem, zvláštním signálem, upozorní na to, že je objektem scénickým či že bude následovat scénická akce. Jako třeba

2 Bez ohledu na to, jaký smysl bude přítom dominantní, zda 'jen' zrak či obecně scénický smysl, tedy i smysl kinestetický.

3 I ona je v podstatě pasivně scénická, ačkoliv je bohatě aktivní. Pasivně scénická v tom smyslu, že - vysoce pravděpodobně - nescénuje ani záměrně a možná ani vědomě. Její aktivita je scénická rozhodnutím těch, kteří ji začnou pozorovat. I když: „kdo ví, jestli je [sc. diváky - J. V.] 'v duchu' nevidí, protože se vyrovnává s přízraky“, poznamenává k tomu (v debatě s autorem tohoto textu) J. Vostrý. A samozřejmě, začne-li stařena adresovat své výkřiky kolemjdoucím, posouvá se nám jako příklad již do jiné kategorie. Zůstaňme zde tedy na tom, že stařena jedná tak, jak jedná, aniž by zřetelně oslovovala okolí či mu adresovala svou akci.

4 I když ani v případě těchto dvou si koneckonců nemůžeme být vždy úplně jisti, zda to není naopak...

dramatické prohlášení vstupujícího šéfa: „Dobře mne všichni poslouchejte, učínil jsem závažné rozhodnutí.“ Nebo písknutí pouličního borce, který vás – ledva se instinktivně otočíte po zvuku – obdaří nemravným gestem, o jehož scénické sdělnosti nelze ani vteřinu pochybovat...

Je tu však ještě druhá část výše užitě výpovědi J. Vostrého, ona **estetická vnímatelnost a problém kvalit scénování a jejich skrytých dimenzí**. Souvisí s tím i Gajdošova úvaha o tom,

„[...] jak mohou jednotlivé nespécifické scénické prvky odkazovat ke specifickým, ve smyslu určité intencionality, tj. ve smyslu poukazu k tomu, co není na první pohled zřejmé, ale skryté a utajené“ (Gajdoš 2005: 47).

Bude nás tedy zajímat i to, zda scénický akt má smysl jen v ukázání něčeho zajímavého či pěkného/ošklivého ‘k podívání’, nebo zda má povahu podstatněji (‘symboličtější’) znakovou a má odkázat k něčemu dalšímu, co o sobě chce scénující sdělit. Přitom budeme vidět za životním scénováním jistojistě i onu potřebu sdělit něco, co není ‘na první pohled nahlédnutelné’, ale aktér chce, aby to druhí nahlédli. Včetně třeba těch případů, kdy se vydáme na ples v montérkách netoliko z důvodů nevychovanosti či z důvodu odporu vůči nechutnému světu konformistů v bílých košilích – kteří tím, že je nosí, brání svobodě lidstva a skutečnému pokroku –, ale možná také z důvodu hlubokého pocitu osamění a palčivé touhy, aby si mne konečně všimla Ona... (což se sice může jevit jako banální či pokleslé, ale zkuste si to zažít).

„Právě tím,“ [sc. oněmi nenahlédnutelnými vnitřními kvalitami] pokračuje J. Vostrý, „se scénování či scénované jednání liší od jednání či chování, které se řídí pouhým (holým) účelem.“ Třeba od jednání, kdy zvedneme sklenku s vodou, abychom se napili, protože máme žízeň.

Tak sofistikovaný tvor, jakým člověk jistě je, může ovšem (a také tak činí) hladce posunout i účelové chování z rovin věcných do rovin psychologických a komunikačních, do rovin hodnot nemateriálních, ba téměř až k onomu specifickému scénování, skoro až k samému divadlu. A pak můžeme být svědky úkazu, kdy i patrný základní účel (napít se) je scénovaný. Neboť vlastní účel je v tom, abychom ukázali svou eleganci, tentokrát prostřednictvím mužně neobyčejného úchopu sklenky, klenutě oblého, ale přesto rázného pohybu, jímž je sklenka dopravována ze stolu k naší hlavě a konečně jejího fascinujícího přiložení ke rtům doprovázeného přítomnost slasti ohlašujícím přivřením očí...

Ale i naopak – scénický akt běžného chování bývá svým způsobem rovněž aktem instrumentálním. ‘Žízeň po vodě’ je prostě jen vystřídána třeba ‘žízní po uznání’ druhých. A jindy dokonce scénický akt může mít přímo věcný motiv – např. půjčku peněz. Na rozdíl od obvykle neinstrumentálního aktu specifické scéničnosti (jednání divadelní postavy na jevišti) je jakási instrumentálnost téměř za každým naším scénováním.

Vraťme se ještě k Vostrého příkladu s tím, že někdo někomu udělal scénu. K tomu J. Gajdoš říká:

„Jde o nespécifickou formu scéničnosti, tedy o takovou, která nemá přímý vztah k divadlu, a to navzdory tomu, že při jejím vymezení používáme výrazy odkazující k divadlu či dramatu. Tyto výrazy ale současně naznačují, že i v těchto nespécifických případech je třeba o nějakém spojení s divadlem či dramatem uvažovat...“ (Gajdoš 2005: 47).

Nesporně! Zejména z právě zmíněného důvodu, že i v nespécifických –

ne-uměleckých formách scéničnosti jde často o ony skryté významy, obecnější zprávy a témata. To vše nám může být záměrně sdělováno scénující bytostí.

Ale těž si to můžeme jako diváci sami dosazovat do akce, kterou vidíme před sebou, o čemž bude ještě (znovu) řeč.

Podívejme se nyní na závažné téma vztahu autenticity a scénování. V různých podobách jsme na ně naráželi na předchozích stranách. Třeba ona šílená stařena. Chová se nesporně autenticky. Ale člověk nemusí být právě šílená dáma na to, aby se stal scénickým objektem. Ryzí, autentická, existenciální radost, kterou projevují někteří čerství majitelé známky z té či oné zkoušky, vycházející z docentovy svatyně, samozřejmě budí (v dramatickém prostoru dveří) pozornost. Zdá se, že jakákoliv spontánní a rozhodně autentická hnutí myslí mohou být pro nás scénicky zajímavá. Naproti tomu sňatkový podvodník bude v průběhu své 'performance' – určené výhradně vdově XY – vytvářet olbřímí iluzi podřízenou pragmaticky jeho odsouzeníhodným úmyslům. Za autentické scénování bychom to zřejmě neoznačili. Hraje ziskuchtivé 'divadýlko'... Poslechněme si k tomu J. Vostrého:

„Při scénování může přitom jít o dva odlišné případy: v jednom případě jde při představení věci a osob o nahlédnutí (scéničnost) jejich pravé a přirozené podoby či/a chování, v druhém o takovou podobu či/a chování, které jsou pouze (vnějšně, vypočítavě) *scénované* tak, aby vyhovovaly příslušnému očekávání, tj. nějakému ideálu či normám a konvencím“ (Vostrý 2006: 48).

Takto nazřeni jsou stařena i student nesporně příkladem scéničnosti ukazující onu pravou podobu.⁵ Student však může vzápětí poté, co – zavíraje za sebou dveře – nabídne autentickou radost ve svém celkovém výrazu, rozehrát pro přítomné, k němu otočené diváky několikasekundové představení obsahující jakýsi vysoce stylizovaný rituál díkůvzdání, završený polibkem na přední stranu indexu. Co vidíme? Scéničnost, nebo scénovanost? Nebo naopak: sňatkový podvodník fixluje a fixluje, avšak v některých okamžicích je tak přesvědčivý, že paní XY se rozhodne svěřit mu patnáct tisíc do začátku jejich nového, společného života. V těch okamžicích zlosyn snad sám věří tomu, co (jí) říká, snad se opře i o vlastní skutečný prožitek neveselého dětství. A proto se mu dostane oné důvěry a peněz. Je tedy v rámci jeho vypočítavého scénování i něco přirozeně scénického?

J. Vostrý nás naštěstí osvobozuje od pokusů o složité argumentace týkající se švu mezi scéničností a scénovaností:

„Jedno od druhého (tj. scéničnost od scénovanosti jako čehosi záměrně stylizovaného a jen a jen hraného) lze zhusta ovšem nejenom na pohled, ale i v jádru těžko beze zbytku a bezbolestně oddělit“ (ibid.).

Jak je to tedy s autenticitou při scénování v běžném životě? Můžeme i tady mluvit o autenticitě? Na první pohled je tu jakoby rozpor ve slovech: co je tzv. autentické, nemělo by být přece scénované!

„[...] jednoduchá definice (jinak, mimochodem, slovy skutečně obtížně definovatelného jevu) praví: autenticita = soulad prožívání a chování. Jiná pochází z pera J. Císaře: „Toto slovo [autentičnost – J. V.] označuje jistou kvalitu, která postihuje skutečnost, která *vskutku je*.“ Tedy cosi pravého, opravdu existujícího, tedy i něco, co není 'hrané', tedy není fikcí. Mám-li žal a jednám podle toho, jsem jistě autentický“ (Valenta 2004: 94).

5 Lze říci, že jejich vnější behaviorální projevy jsou v souladu s jejich vnitřními biochemickými procesy.

Neboť autentické je ono pravdivé ‘co na srdci, to na jazyku’, ono ‘co uvnitř, v emocionálně-kognitivním aparátu, to navrch, na displeji těla v podobě chování’. A pokud je uvnitř něco jiného než navenek, pak je přece sporné hovořit o tom, že člověk je v daném okamžiku autentický!

Vyjdeme-li ale z výše použitého citátu (Vostrý: „Jedno od druhého...“), pak i zde – alespoň v některých případech – můžeme nepochybně hovořit o tom, že scéničnost a autenticita jsou někdy těžko oddělitelné (tedy i spojitě!).

Vezmeme příklad ze zvířecí říše. Třeba klamavě manipulativní chování např. ptáka kulíka písečného, který předstírá zranění a tuto akci adresuje predátorovi, čímž se pokouší ochránit své mladé na hnízdě, tedy odvést predátora, uvedeného klamně v naději na snadnou, neboť zraněnou kořist, pryč (viz Franck 1996: 198). To jistě nebude záměrně řízenou a promyšlenou akcí. A dodejme, že ačkoliv člověk je nadaný schopností odstupu od svého jednání, nenalézám nikde v literatuře zásadní tvrzení, že současně není schopný – podobně jako onen kulík – scénovat skutečnost zcela spontánně, ba – autenticky. Schopnost scénovat je součástí naší evoluční výbavy a – troufnu si říci – scénování je součástí toho, co můžeme nazývat naší autenticitou. Nejen jde-li mi o život, ale i jde-li mi o komodity podstatně méně závažné, mohu začít scénovat své jednání zcela spontánně, ba zřejmě i autenticky. Svým způsobem nemusí být problém ani tak v ‘pravosti’ jednání, jako spíše ve smyslu tohoto jednání v daném okamžiku. ‘Výbavu’ pro to máme. „Hrajeme lépe než sami víme,“ říká kdesi ve své knize o sebe prezentacích v každodenních situacích Goffman. Na rozdíl od kulíka jsme my jistě schopní odstupu a reflexe (i když – bůhví, co se ještě dovíme od ornitologů o kulících a jiném ptactvu).⁶ Ale nepochybně (alespoň pozorování tomu nasvědčuje) jsme rovněž neztratili schopnost scénovat stejně ‘autenticky’, jako jiná zvířata.

Carl Rogers⁷ by nám pravděpodobně oponoval. Rogersovské implikace říkají, že autentický člověk nic nepředstírá a nestylizuje se.⁸ Pohlédneme-li ale naopak do textů opírajících se o sociobiologii či neodarwinismus, pak najdeme i taková tvrzení, jako je Wrightovo, totiž že organismus se může vydávat za cokoliv, co je v jeho genetickém zájmu (Wright 1995: 277).

Ale zůstaňme jen u člověka. Od 70. let je definovaný koncept tzv. teorie duševních stavů. Je to systém určitých úsudků o ne přímo viditelných stavech myslí druhých lidí (ale i vlastních), kteréžto úsudky obvykle používáme k interpretaci a predikci toho, jak se budou druzí chovat. S touto teorií je spojený

6 Cca od 70. let minulého století se ve zvířecí etologii začalo podstatněji uvažovat o tom, že v chování zvířat se objevuje řada klamů, které jsou evolučně výhodné. Klam – a řekněme si, že ho můžeme považovat za formu scénování – je prostě tak či onak přítomný všude tam, kde existuje potenciál střetu zájmů mezi určitými jedinci. Ať již jde o zvířata, či o lidi. Myslíme si to v souladu s Dawkinsem (Dawkins 1998: 66–67) a vrátíme se k tomu ještě později (rovněž v souladu, však pro změnu s Janouškem).

7 Viz o něm více např. in: Vymětal 2001.

8 „K. Rogers používá pojem kongruence, a to ve smyslu ‘přesného souladu mezi prožíváním, uvědomováním a komunikací’. Opak – inkongruence – pak značí, že někdo např. sice prožívá na fyziologické úrovni určitou emoci (s Rogersem řekněme např. hněv), ale neuvědomuje si to, takže – píše Rogers – řekněme-li mu, že je naštvaný, ohradí se, že to tak není. Důsledkem inkongruence tedy je, že dotyčný vnějškově – slovně vytvoří ‘fikci’, totiž označí se za klidného, což není pravda (‘Ostatní lidé ve skupině se v té chvíli rozesmějí,’ praví Rogers). Právě jsme se ocitli na prahu životního hraní – tvoření fikce. A půjdeme-li s Rogersem dále, zjistíme, že vedle inkongruence mezi prožíváním a uvědoměním pojmenovávaná ještě inkongruence mezi uvědoměním a komunikací (paní Brownová se sice celý večer na návštěvě zjevně nudila, ale při odchodu sdělil hostitelce, jak se báječně bavila). A máme tu ‘divadýlko’. Vraťme se ale od rogersovské kongruence zpět k autenticitě (byť se setkáme v literatuře s tím, že oba pojmy se zaměňují)” (Valenta 2004: 94–95).

i zájem o jednání, které bychom my nazvali scénickým. Výzkumy zabývající se teorií mysli ukazují zajímavé věci.

„Zdá se tedy, že již velmi malé děti v době, kdy ještě nemají ponětí o pojmech vědomí, mysl, sebe-uvědomování, dovedou citlivě a inteligentně manipulovat s psychikou druhých lidí,“ říká F. Koukolík (1999: 73) a pokračuje: „Třicetíměsíční děti bedlivě dbají na to, aby jejich komunikačním signálům druhí rozuměli. Jakmile zjistí, že tomu tak není, začnou vlastní chování rozsáhle proměňovat, což je možné vykládat dvojitým způsobem: buď se snaží získat posluchačovu, případně pozorovatelovu pozornost [...], nebo se snaží jeho prostřednictvím dosáhnout nějaký cíl“ (l. c.: 74).

Pohlédneme-li na věc scénologicky, pak zřejmě můžeme říci, že tyto děti jednají sice již subjektivně scénicky, avšak lze předpokládat, že ‘o tom nevědí’. Připomíná se tu Freudova poznámka⁹ o „neuvědomělém záměrném jednání“.¹⁰ A podobně Z. Vybíral (2003: 20) upozorňuje, že i lhaní – z našeho hlediska jeden z konkrétních projevů nastolování fikce – může být nevědomé.

Jsou tu však i pozorování života, jichž nezůstává ušetřený nikdo z nás. Ať již jde o pozorování sebe či druhých. Někdy jen stačí, aby do místnosti vstoupila žena (atraktivní, jak jinak), a přítomní muži změni třeba jen mírně držení těla (jak, to si zřejmě dovedete představit). Je to element scénického jednání, avšak jen těžko lze usuzovat, že je vždy nastolený v daném okamžiku plánovitě. Chování má záměr, avšak nakolik je v daném okamžiku uvědomovaný?

Nechci tím ale říci, že nemůže být uvědomovaný. Vytvoření iluze plochého břicha a širokého hrudníku změnou tonu různých svalových skupin trupu může naskočit zcela spontánně. Ale může také být neprodleně reflektované samotným zplošťujícím se aktérem, z kteréžto jeho reflexe (či jisté distanciacie od vlastní tělesnosti) pak buď nevyplyne nic dalšího (zůstává /zdánlivě/ ploché břicho atd.), nebo dojde (třeba) k rychlému sebeironizujícímu navrácení ‘všeho’ do původního stavu... Ale stejně tak bude – možná – již vědomě či polovědomě přidáno navíc ještě vztyčení brady ve snaze předvést ji jako index ‘natlakování testosteronem’ tak, aby celá scéna nabyla ještě větší údernosti...

Vostrý (1998: 134) při analýze Honzlova pohledu na herectví říká, že Honzl ví, „[...] že spontaneita i volní záměr se v pohybech nejružnějšího druhu pronikají“. A odkazuje i na jiné než teatrologické výzkumy:

„Jak píše Paul Fraise, data získaná experimentální psychologií a fyziologií svědčí o tom, že emocionální projevy sestávají ze spontánních a volních mimických reakcí, vytvářejících svérázný jazyk emocí. Lícní nerv dostává impulzy po dvou různých drahách: první vede přímo z mozkové kůry a její pomocí se uskutečňuje vědomá regulace mimických reakcí; druhá prochází talamem a bazálními jádry, představujícími centra spontánních emocionálních reakcí“ (Vostrý 1998: 134–135).

Z těchto ‘blahodárných schizmat’ ostatně nesporně vzešlo nejen běžné scénování měnící skutečnost, ale i herectví jako umění oscilující na ‘metaxis’ mezi realitou a fikcí okamžiku hry. A v případě herectví můžeme dokonce říci, že „Autentičnost je výsledkem umění, v tom spočívá rozdíl mezi herectvím ve smyslu umění (tvorby) a herectvím ve smyslu pouhého sebescénování na scéně i v životě“ (Vostrý 2008).

9 ...kterou nedokážu lokalizovat, neboť ji nalézám ve svých poznámkách z mladších let.

10 Věc není opravdu zřejmě schematicky jednoduchá. Psychologové hovoří o tom, že např. vůle není ovládána – jak si obvykle myslí ‘folková’/laická psychologie – jen a jen vědomými či uvědomovanými procesy, nýbrž že se na aktivaci a zaměření volního jednání podílejí neuvědomované vlivy.

Ať tak či onak, jsem přesvědčený, že schopnost scénovat (od prostého upoutání pozornosti jedním 'elementem' chování až po vytváření komplexnější iluze a různých 'divadýlek') je prostě součástí naší autenticity. Povolte mi pro tento text onu licenci to tvrdit. A též dodat, že tady není řeč o morálce, nýbrž pouze o jisté lidské schopnosti ve sféře behaviorální! Ostatně i J. Vostrý a M. Vojtěchovský upozorňují, že ve své knize se „[...] nezdržovali polemikou s názorem, který staví scénování jaksi automaticky proti *autentičnosti*“ (Vojtěchovský / Vostrý v tisku).

Při analýze autenticity a scénování jsme zcela přirozeně pracovali i s kategoriemi 'podvědomé' či 'nezáměrné' (bez vědomého záměru) a naopak 'vědomé' až 'záměrné'. Zdržme se tu ještě chvíli.

U. Eco (1988: 49) nabízí ve věci záměrnosti a nezáměrnosti dokonce celou klasifikaci možných variant v podobě jakési matrice,¹¹ která prezentuje „osm možných typů interakce ve vysílání a přijímání nezáměrného chování coby znaků.“ Sloupec V náleží tomu, kdo chování vysílá (vysílající); značka + znamená, že tak činí záměrně, zatímco značka – znamená, že tak činí nezáměrně. Sloupec P značí příjemce chování, příjemce zprávy obsažené v chování vysílajícího; + znamená, že příjemce reaguje záměrně, – pak vypovídá o nezáměrnosti jeho reakce (podle Ecom uváděných příkladů, viz níže, je však ve hře i uvědomění si či neuvědomění jednání aktéra). Nakonec je tu kategorie Z, kde + znamená, že příjemce připisuje vysílajícímu záměr, a –, že záměr nepřipisuje.¹² Matrice pak vypadá takto:

	V	P	Z
1.	+	+	+
2.	+	+	–
3.	+	–	(+)
4.	+	–	(–)
5.	–	+	+
6.	–	+	–
7.	–	–	(+)
8.	–	–	(–)

K ní Eco podává následující příklady, které si dovolím místy mírně doplnit o příklady vlastní.

1. Herec hraje chromého, kulhá a činí tak záměrně (+). Příjemce ho záměrně a vědomě sleduje (+) a ví o tom, že herec má tento záměr (+). Obě strany vědí, že tu na jedné straně jde o 'zdivadelnění', tedy o akt scénický.

Ale přidám i situaci mimodivadelní, byť životně 'zdivadelněnou'. Např. v podobě disimulace tohoto typu: Vysílající záměrně pajdá takovým způsobem (+), aby si příjemce myslel, že ve skutečnosti nepajdá (ačkoliv ve skutečnosti pajdá), přičemž příjemce uvěří (+), že pajdá jen 'jako', a začne se současně hluboce zamýšlet (+) nad tím, proč tedy pajdá, když nepajdá (ačkoliv ve skutečnosti pajdá, což příjemce neví)...

¹¹ Matrice je mnou rekonstruována, neboť v textovém zdroji je porušena její grafika. A dále jsem vyměnil písmeno A (adresát) za P (příjemce).

¹² Eco (viz o tom výše) v této matici nerozlišuje, zda je záměrnost vědomá či nevědomá.

2. Mimo kontext divadelního představení, tedy 'kdesi' v životě: Vysílající (záměrně) simuluje kulhání (+), neboť chce vytvořit dojem, že je chromý. Příjemce vědomě uvěří kulhání (+), a tedy nepřipisuje vysílajícímu záměr cosi scénovat (-). Jedna strana tedy ví, že na její straně jde o scénování/simulaci,¹³ druhá však vnímá tento scénický akt nastolující fikci jako projev 'skutečného' (snad dotyčného i polituje...) a neuvažuje o tom, že jde o scénování (-).

3. a 4. Osoba V se chce zbavit únavného návštěvníka a začne záměrně bubnovat prsty na stůl. Příjemce to neregistruje vědomě (-), ovšem na nevědomé úrovni tuto aktivitu registruje a ta jej dráždí (reakce = podrážděnost). Později (či s časovým odstupem) mu může dojít, že bubnování byl záměr osoby V (+). Nebo mu to nedojde (-), ale bude mít ze situace třeba trvale nepříjemný pocit.

5. Vysílající je již zmožený nezvanou návštěvou a zcela nevědomě a nezáměrně (-) začne bubnovat prsty na stůl. Příjemce pohyb a zvuk této akce zaregistruje a rozhodne se, že jde o znakovou komunikační situaci (+), přičemž ji čte tak, že vysílající mu záměrně dává najevo, že už ho má dost (+).

6. Vysílající je opět zmožený návštěvou a opět nevědomě a nezáměrně (-) začne bubnovat prsty na stůl. Příjemce pohyb a zvuk této akce zaregistruje a rozhodne se, že jde o znakovou komunikační situaci (+), přičemž ji čte tak, že vysílající mu dává najevo, že už ho má dost, ačkoliv tak činí nezáměrně (-).

Eco (1988: 50) k tomu přidává ještě jednu modelovou situaci: „Příklad 6 je také případem pacienta dopouštějícího se neúmyslného přerušování během hovoru se svým psychoanalytikem, který pochopí tento znak a pozná, že byl vyslán nezáměrně.“

„Příklady 7 a 8 jsou variacemi případů 3 a 4 s odlišnou strategií nepochopení,“ praví dále Eco (tamtéž). Nuže, vysílajícího už znervózňuje nekonečné povídání hosta a nevědomě začne bubnovat prsty na stůl (-), což druhý vnímá podvědomě a bez vědomého záměru (-) začne reagovat uraženě, přičemž se nezabývá (ani s časovým zpožděním) přisuzováním záměru bubnovat (-). Nebo naopak, po chvíli, po čase mu to dojde (+). Jedna strana tedy začne jevit určité chování, o němž neví, druhá na ně začne reagovat, o čemž též neví, ale později se může stát, že tato druhá strana dodatečně přisoudí tomuto jednání záměr.

A nejen to – Eco dodává, že bychom mohli přidat ještě čtvrtou položku: „[...] tj. záměr, který si vysílající přeje, aby mu byl adresátem přisouzen“¹⁴ (tamtéž).

„Ve skutečnosti můžeme z této matrice získat všechny základní zápletky západní komedie a tragédie,“ uzavírá Eco (opět tamtéž).

Téma zmiňuje i Z. Vybíral (2003: 20) – ve vztahu ke lži, jejíž podstatou je „vědomý záměr předat klamné sdělení [...]“. V tomto kontextu (2003: 21) říká, že identifikaci klamnosti či pravdivosti komplikuje fakt, že „uskutečnění záměru [klamat] se může účastnit jak vědomí, tak nevědomí“. Za nevědomé lhaní může někdy zvyk (subjekt vysílá tak obvyklou zprávu, že se již nezaobírá tím, že je vlastně klamavá). Za nevědomé lhaní může i zapomenutí (pravdivé informace). Jiným důvodem je vytěšňování (pravdy) do nevědomí (obrané mechanismy

13 Simulace je definována např. v teorii edukačního dramatu jako hraní sebe samého, avšak v jiné (momentálně fiktivní) situaci, než je situace skutečných 'tady a teď', nebo hraní sebe v jiné sociální roli, nebo hraní svého vlastního a současně jiného já, než je já právě 'autentické'.

14 A navrch uvádí onu z hlediska teorie klamu fascinující židovskou říkačku: „Proč mi říkáš, že jedeš do Krakova, abych uvěřil, že jedeš do Lembergu, zatímco ve skutečnosti opravdu jedeš do Krakova, a tím, že mi to otevřeně říkáš, se to pokoušíš zakrýt“, což je cosi podobného jako náš kulhající člověk.

ega). Jiným důvodem je použití nějaké konvence či rituálu (úsměv při setkání neodpovídající aktuální emoci).

Nepochybně mohou tyto důvody stát i za jinými formami vytváření scénických iluzí. Připomeňme si různými experimenty ověřovanou teorii o jakési – jak tomu rozumím z Koukolíkova textu (1999: 73) – fylogeneticky děděné schopnosti reagovat vytvářením iluze. Děti „[...] dovedou předstírat lhostejnost vůči toužené hračce [...]“ i bez účasti záměrného uvědomování či řízení této reakce.

A je tu nesporně i další důvod – totiž naše vlastní přesvědčení, že iluze, kterou vytváříme, není iluze, ale je to skutečnost. Jinak řečeno: vytvářím-li si na scéně mezilidských vztahů image ‘velkého frajera’, může to být prostě proto, že se tak cítím (což si mohu i uvědomovat). Pokud jsem však dobře naslouchal přednáškám psychologů, pak sám tento pocit (říkejme tomu tak) může být obranou proti tomu, že někde v koutku duše hlodá a hlodá mindrák... Sám zdroj mého scénického chování je tedy už ‘umělým’ konstruktem, pod nímž stojí zdaleka ne vždy uvědomovaná úzkost z vlastních deficitů.¹⁵

Opusťme nyní pole vědomého a záměrného a jejich opaků a podívejme se na téma *stylizace a stylizovanosti*. Jde o to, že prakticky jakékoliv scénování vždy žádá či ‘vykazuje’ určitou stylizaci.¹⁶ Neboť je obvykle založeno na nějaké úpravě individuálního (na jedné straně) a společensky dohodnutého (na druhé straně) ‘normálu’ v chování. Cosi se prostě v chování, ale často i v zevnějšku člověka změnil.

Ve dvojici ‘stylizace a stylizovanost’ můžeme spatřit jistou analogii scéničnosti (přirozené a jistě též více či méně autentické) a scénovanosti (na efekt vypočítané a k cílové komoditě zaměřené).

„Termínů *stylizovaný a stylizace* se užívá v dvojím smyslu; rozdíl spočívá v tom, cítili-li za nimi skutečný styl, nebo umělou stylizovanost“ (Vostrý 1998: 50).

Avšak v obou případech „jde o něco vědomě dotvářeného“ (ibid.). Při stylizaci nejde tedy zřejmě již o neuvědomovanou autenticitu (jejímž produktem mohou být, dle mého úsudku, jak prvky scéničnosti, tak i scénovanosti). Jde o vytváření určitého scénického ‘já’ nabízeného jiným lidem. A tady se jeví pro život hodnotnější (a nepochybně i výhodnější) taková stylizace, která nasedá na přirozené prvky projevu dotyčného člověka a dá jim možnost se rozvinout (a člověku dá možnost nabýt individuálního stylu). Na rozdíl od jisté stylizovanosti,¹⁷ která je – ve vztahu k vlastní osobnosti – spíše neorganickým přejímáním atributů nějakého vzoru či kulturního modelu a jejich umísťováním na scénu vlastního zjevu či chování...

Ke sebe-stylizaci se znovu vrátíme později. Zde jsem chtěl téma stylizace a stylizovanosti jen obecně exponovat.

Zdá se, že uzrál čas, abychom se nyní podívali blíže na fenomén fikce či fiktivnosti v chování člověka, tedy i na titulní fenomén tohoto textu. Jako fiktivní se

15 Což už se opět může týkat obranných mechanismů ega.

16 Snad s výjimkou některých situací, kdy se staneme zcela běžně objektem pozorování (objektem pasivně a objektivně scénickým). Nebo když jevíme skutečně přirozenou emoci, která poutá pozornost. Neznamená to však, že nemůžeme být pozorováni právě proto, že se pozorovateli jevíme býti stylizovanými. A naopak – naše přirozená emoce je doprovázena obvykle též nějakou proměnou chování, byť nemusí jít o záměrnou stylizaci.

17 Berme toto slovo, rovněž končící na -st, jako zvukovou analogii scénovanosti!

označuje něco, co není skutečné. Jinak řečeno, fikce je obvykle neskutečnost. V chování jde tedy o proměnu skutečnosti do takové podoby, že působí jinak, než jaká je ‘ve skutečnosti’. Jde o vytváření iluze, ‘obrazu’/modelu, ale i o předstírání či zastírání, ba i o klamání či dokonce lhaní.

Ale nejen takto lze chápat fikci. Za fikci se považuje i domněnka nebo představa. Tedy jevy ‘vnitřní’, které se nemusí transformovat do externích aktivit organismu, jako jsou mluvená řeč či fyzické jednání.

Nás ovšem budou samozřejmě zajímat především behaviorální aktivity spojené s fikcí. Spojení chování a fikce může mít řadu variant.¹⁸ Ty obvykle sestávají z toho (jak víme), že vytváříme fikci verbálně (řekneme, že máme rádi Huga, ačkoliv skutečnost by se takto opravdu vyjádřit nedala...), nebo určitými úpravami svého zevnějšku (pořídíme si podprsenku typu ‘push up’ vyvolávající iluzi jiné podoby části naší postavy), nebo úpravami prostoru (vetčnost podlahy budiž zakryta nepřiliš nápadným, avšak elegantním kobercem), nebo – samozřejmě – ‘fyzickou akcí’ (vydáme se naoko tím směrem, kde se nalézá pracoviště, ale sotva zmizíme manželce z očí, už míříme k hnízdečku nelegální lásky¹⁹). A samozřejmě komplexní komunikační akcí („Mám o vás starost,“ prohlásí osoba nalomeným hlasem, se zkrabaceným čelem a rukama prosebně spjatýma před tělem, ačkoliv je jí úplně jedno, co s těmi druhými bude).

Jinak nazřeno, mohou se pohybovat např. na ose přibližně mezi těmito jevy:

- Jednak nabízím fikci již přímo ve vlastním ‘provedení’ mého chování (cílem je, aby příjemce viděl fiktivní chování) a

- jednak využiji určitého chování, abych navodil ještě jinou fikci než tu, která je v chování samém (cílem je, aby příjemce nabyl dojmu, že nějaká skutečnost, která není identická s nabízeným chováním, je taková či onaká, ačkoliv tomu tak ve skutečnosti není). Kombinace obojího je možná.

Příkladem prvního je např. to, když se na někoho usměji,²⁰ aniž bych měl dobrou náladu. Jiným příkladem téhož může být simulovaný orgasmus (obvykle partnerky) atd. Činit tak mohu z různých důvodů.²¹ Důležité je, že klíčový smysl tvořené fikce tkví ve vlastním, prakticky provedeném vzorci chování. Do jisté míry bychom tu mohli parafrázovat McLuhanovu tezi z oblasti teorie mediální komunikace ‘the medium is the message’, totiž že zprávou se může stát samo médium.

Příkladem druhého může být to, když někomu podám nepravdivou informaci za tím účelem, abych pro něj vytvořil virtuální realitu přesahující hranici okamžiku, kdy mu říkám nepravdu (kdy nabízím fikci svým chováním). Řekněme, že osoba A má zájem na tom, aby osoba B ‘neudělala’ určitý, poměrně obtížný konkurz. Osoba A tedy sdělí B, že na konkurz se vůbec nemusí připravovat, neboť je to fakticky nenáročná záležitost, ba cosi jako procházka růžovým sadem... Uvěří-li B a zachová se podle této víry, pak vstoupí do konkurzní situace s představou, že tato situace má jiné parametry, než ve skutečnosti má, a zřejmě bude

18 Desítky jich u nás sepsal do své encyklopedie klamů např. Mleziva (2000).

19 V tomto případě doslova klameme tělem.

20 I když některé starší výzkumy ukázaly, že autenticky šťastný úsměv je znamenitě rozlišitelný od (i pozitivně orientovaných) úsměvů nepravých.

21 Pokud jde o úsměv, může být důvod čistě konvenční. Prostě se při setkání očekává, že se na sebe lidé usmějí. V jiné variantě už ovšem počítám i s dalším, obvykle bezprostředním důsledkem. Tedy: Usměju se, neboť nechci, aby se mne někdo začal vyptávat, co mi je, když uvidí, že se neusmívám atd.

podle toho i jednat. Bude na situaci tedy fakticky nahlížet sub specie nepřesného mentálního modelu této situace, který nebude odpovídat pravdě (bude tedy mít fiktivní obsah). Bude nahlížet na situaci jako na jinou, než jaká je skutečně, totiž jako na snadnou, aniž by to ovšem tušila. V této variantě je zřejmé, že samo jednání klamajícího aktéra, založené převážně na slovech jako velmi arbitrárních modelech, nemusí vést snadno k tomu, že příjemce klamavé zprávy uvěří. Nemusí tedy dojít jednoduše k tomu, že si vytvoří v hlavě fiktivní model budoucí (tedy zatím i tak fiktivní) situace. Ale možné to je a efektivní to může být velice.

Fikci v chování budu tedy rozumět takové chování, resp. jednání, které vytváří a – je-li sledováno i ukazuje – nějakou skutečnost (zejména sociální či psychologické povahy),²² která však není skutečná.

Už z předchozích řádků je dále zřejmé: **Neexistuje vždy jednoznačná či jednoduchá polarita mezi fikcí a skutečností.** Přechodových variant je velmi mnoho. Zůstaneme-li u příkladu s konkurzem, pak i zde je zřejmé, že obtížnost konkurzu je relativní. Co je pro jednoho obtížné, pro jiného je skutečně snadné. Prohlásím-li konkurz za snadný, nemusím tímto výrokem tedy – koneckonců – vůbec nabízet v některých individuálních případech ‘fiktivní realitu’...

Proto je také poměrně obtížné identifikovat některé elementy fikce spojené s chováním. Blízkost fikce a skutečnosti může být taková, že indikátory ‘fikčního’ v chování aktéra prakticky vůbec nemusíme postřehnout. Ostatně, náš mozek je uzpůsobený tak, že reaguje de facto stejně na skutečnost i na fikci. Fikce (ať již v podobě ‘jen’ našich vlastních představ nebo někým nabízeného chování) vyvolává skutečné (ne fiktivní...) vnitřně hmatové reakce, skutečné pocity, může ovlivňovat naše postoje, může nás přimět zacházet s fikcí jako se skutečností a v tomto smyslu nás může přimět jednat či dokonce proměnit fikci ve skutečnost.²³

V souvislosti s výzkumy okolo již zmíněné teorie myslí badatelé uvažovali i o tom, že jakmile nás evoluce vybavila schopností identifikovat prvky lidského chování, ihned nás současně vybavila blokacemi, které nám znemožňují, abychom chování druhých identifikovali vždy jen a jen hladce a spolehlivě. Neboť je nutné, aby naše chování bylo čitelné, ale současně je pro nás výhodné, aby bylo čitelné jen částečně (Koukolík 1999: 75).

Z. Vybíral (2003: 73) odkazuje – pokud jde o lež!²⁴ – na výzkumy P. Ekmana a na jeho vysvětlení, proč nás lháři tak snadno oklamou. Jsme v této věci prostě „evolučně nevybavení“. Prozrazená lež mohla mít pro jedince v prehistorických společenstvích fatální důsledky.²⁵ Naučili jsme se tedy být v lhaní dost dobří. Ani rodiče, kteří ve vztahu k nám jako dětem používají co nástroj výchovy různé

22 Onou ‘sociální či psychologickou’ povahou vytvářené skutečnosti míníme např., že chováním se vytváří znak emoce, kterou však aktér reálně nedisponuje (nebo znak postoje, záměru atd.); modeluje se chování, které není v souladu s autentickým nastavením a skutečnou behaviorální potřebou aktéra; používá se verbální chování, tedy slova/znaky vytvářející fiktivní informaci; vytváří se model člověka (hraje se role), který není identický s aktérem apod. Nebudeme se tu tedy zabývat jako ‘ukazováním fiktivní skutečnosti’ např. tím, když někdo ukazuje někomu jinému papírový model domu.

23 Řada autosugestivních či snad přesněji autoafirmačních (sebepotvrzovacích) formulek typu „Jsem připravený zvládnout tento úkol“ atd. může obsahovat nepravdivé tvrzení. Avšak mozek je může akceptovat natolik, že postoj či sebedůvěra z této akceptace vyvěrající může nakonec přivést jedince ke skutečnému zvládnutí onoho úkolu.

24 Jde tedy o vesměs vědomé a především verbální vytváření neskutečnosti.

25 A může je mít dodneška, i když nás např. české politické kruhy a kruhy kolem těchto kruhů téměř obden přesvědčují o tom, že lžete-li, nic tak strašného se v podstatě neděje...

druhy fikcí a klamů, nám identifikaci lži neusnadňují. Obecně se nám též žije lehčeji, preferujeme-li důvěrování před nedůvěrováním (Ekman upozorňuje, že děti vyrůstající v atmosféře nedůvěry se naučí lépe identifikovat snahu oklamat je než děti žijící v atmosféře důvěry). Někdy si též přejeme být oklamáni. Může to pro nás být – konečkonců – jednodušší, než připustit si skutečnost... O Goffmana pak opírá Ekman názor, že

„falešné zprávy, jež vysíláme svému okolí (v určité roli [sc. sociální roli – J. V.]), jsou někdy důležitější a přiměřenější, než říci pravdu“ (Vybíral 2003: 74).

To, co nazýváme ‘slušné vychování’, nás tedy často může vést k falešnosti či vytváření iluzí.²⁶ Vybíral (2003: 75–76) cituje i jiné výzkumy, v nichž se uvádějí další důvody problémů s identifikací lži. Zjistily mimo jiné, že naše šance odhalit klam je cca poloviční (1:1). K některým Ekmanovým důvodům pak dodávají: neexistuje typické neverbální chování, které by poukazovalo na to, že právě ‘probíhá lež’; kdybychom získali lepší informace a náhled na to, jak sami klameme, patrně by to zvýšilo naši schopnost identifikovat klamy druhých; a konečně: „Lháře zradí spíš obsah [řeči] než neverbální projevy“ (Vybíral 2003: 77).

‘Míra’ fikce v daném okamžiku může být navíc dána typem reality či kontextem, do kterého je fikce zasazena, a způsobem je(jí)ho kognitivního zpracování.

„Realita není z kognitivistického pohledu objektivní danost, ale specifická mentální a emocionální konstrukce, závislá na řadě parametrů: např. přítomné stavy jsou zakoušeny jako skutečnější než minulé či budoucí; percepční zdroj ve vnějším prostoru je vnímán jako reálnější než stavy vnitřní (vzpomínky, plány, představy); jednání bez komunikačního záměru působí skutečněji než jednání s cílem komunikovat (předstírání, hraní apod.)“²⁷ (Kučera 2006).

Stejně tak např. v situaci, kdy nám každý přítomný tvrdí o stejném problému něco jiného, můžeme posléze sami zcela vědomě či podvědomě přijmout některé tvrzení bez ohledu na jeho ‘pravdivost’, neboť v atmosféře reality skládající se z mnoha pravd jsme nebyli s to zareagovat lépe. A stejně tak např. v případě, že u nás zafunguje percepční efekt nazývaný obvykle ‘připsáním záměru’ nebo intenční chybou apod. Kráčím-li např. temným parkem a spatřím proti sobě podivnou osobu, mohu jí připsat i zcela fiktivní záměr, že mne hodlá přepadnout, kterážto fikce mne tak ovlivní, že začnu jednat a mohu – jistě v krajním případě, ale slyšel jsem o něm vyprávět – v předpokládané sebeobraně nakonec zaútočit já...

Při snaze o identifikaci scénických iluzí v běžném chování druhých lidí se rozhodně vyplatí vnímat nejen komunikačního partnera (podává-li ve ‘svrchních tónech’ svého chování paralelní zprávu o pravdivosti či nepravdivosti své akce), ale pečlivě též celkový komunikační kontext, v němž se o rozlišení skutečného a neskutečného pokoušíme. V divadle máme jasno. Jinde to může být složitější.

Watzlawick (1998: 7) k tomu všemu ‘optimisticky’ dodává:

„Mělo by se ukázat [...], že vratká konstrukce našeho každodenního chápání skutečnosti je svým způsobem bludná a že tuto konstrukci ustavičně podpíráme a vyspravujeme – dokonce i s nebezpečím, že musíme překroutit fakta tak, aby neodporovala našemu chápání skutečnosti...“²⁸

26 Ekman uvádí pak ještě jeden důvod týkající se hlavně těch lidí, kteří se lží denně pracují (např. policisté). Zažívají jí tolik, že jim to může blokovat identifikaci ‘nelži’.

27 „Např. rozdíl mezi ‘skutečným’ úsměvem coby výrazem radosti a ‘falešným’ úsměvem coby součástí zdravotního rituálu. Napětí mezi předstíráním a autentickou (popř. **autentickým předstíráním a předstíranou autentickou**) tvoří důležitou dramatickou složku některých reality-show,“ pokračuje ještě autor (zvýraznil J. V.).

28 A navíc: „[...] zdaleka nejnebezpečnější je víra, že existuje jenom jedna skutečnost [...]“ (Watzlawick, l. c.).

Pokročme k dalšímu dílčímu tématu. Chování²⁹ živých tvorů je zaměřeno – velmi stroze a obecně řečeno – na nabytí nějakého zisku nebo minimalizaci nějakých ztrát. To otevírá znamenité pole k tomu, aby člověk svým jednáním vytvářel i fikci, a to znovu a znovu, v nespočetně rozmanitých formách. Za nepřekvapivé, ale z hlediska našeho tématu za velmi důležité považují, že fikce v našem chování je **takřka rodná sestra scéničnosti**. Neboť fikce realizované externím chováním lidského organismu jsou obvykle fikcemi někomu určenými. Až na výjimky:

Fikce typu představ či snění nemají obvykle ‘cizího’ diváka, nýbrž jen diváka identického s jejich tvůrcem. Avšak jsou jisté okamžiky, kdy adresujeme sami sobě nejen představu, ale i fiktivní jednání – vzpomeňme ‘samohry’ I. Vyskočila (Vyskočil 1992). Ano, bývá to onen kreativní akt, kdy se – třeba – doma při obědě začne jedinec (podotýkám: je sám) k sobě chovat jako číšník k hostovi. Věc však nemusí mít jen ryze kreativní podtext. Můžeme sami sobě adresovat i fikce, které nejsou hrou. V rovině představ či snad přesněji ‘mentálních modelů’ tak můžeme mít fiktivní sebeobraz v podobě představy o vlastní úspěšnosti či neúspěšnosti, z něž pak může vycházet i naše skutečné, avšak na poněkud ne-reálné základně³⁰ postavené chování nejen k druhým lidem, ale i k sobě. ‘Uskutečňovat’ fikci ve vlastním chování pro sebe samého můžeme ovšem i v jiných kontextech: Např. když se stane nějaký malér, ale my se i o samotě chováme, jako by tomu tak nebylo, jako by se nic nestalo (např. dodržujeme své denní rituály, ačkoliv by logika věci velela, že budeme dělat úplně jiné úkony a na jiných místech).

Nicméně, jak bylo řečeno výše, **fikce v chování vznikají obvykle proto, aby byly ukázány, adresovány, předvedeny atd., neboť právě z toho plyne onen zmíněný zisk**. Přitom připomeňme, že ziskem zdaleka nemíníme jen cosi materiálního. Lidé (a někdy nejen oni) vidí zisk i v pozornosti, s níž jsou sledováni, v dobrém slově, které jim někdo ušetří, v dobrém pocitu svém či (dokonce!) druhého člověka. A též v minimalizaci ztrát – obvykle nejen ve snaze zachovat si život a zdraví, ale také zachovat si svobodu, zachovat si před druhými nebo před sebou svou ‘tvář’ atd.

A hovoříme-li o fikci v běžném chování, pak se nemůžeme nepřiblížit znovu k divadlu. „Myslím [...], že základní mechanismy lidské interakce a základní mechanismy dramatické fikce jsou tytéž,“ praví osoba nad jiné povoláná, totiž U. Eco (1988: 49).³¹

Na místě bude tedy nyní zastavit se nejen u fiktivnosti, ale též u divadelnosti, neboť může vznikat dojem, že obě jedno jsou.

„Divadelnost se má ke scéničnosti jako její zvláštní případ“, říká J. Vostrý v textu *Obraz a příběh* [v tisku]. A dále praví:

„Divadelnost souvisí podle mne vždycky se zaměřením na okamžitý účinek, tj. s živou (live) komunikací zaměřenou na přítomné adresáty (na přítomné jako diváky) a v tom smyslu

29 A mám na mysli běžné, vnější chování, ne tedy takové typy chování jako např. chování buněk.

30 Problematika sebeklamů, které jsou součástí našeho sebeobrazu, začíná už u témat neadekvátní percepce-vnímání sebe samého v různých situacích (vnímám se jako klidný, ačkoliv ostatní vidí, že mám vztek), pokračuje přes zkrslená sebezpojetí (‘myslím’ si o sobě, že všechno zvládám a zvládnou, prostě že jsem docela frajer, ačkoliv okolí by řeklo, že jsem trochu křečovitý protivá) až po témata týkající se patologických potíží s identitou.

31 ...a pěkně dodává: „[...] každodenní život je jako příklad divadelního představení. To konečnou vysvětluje, proč estetika a uměnověda měly vždy podezření, že divadelní představení je příkladem každodenního života. Není to divadlo, jež má schopnost imitovat život; je to společenský život, jenž je rozvržen jako nepřetržitě představení, a v důsledku toho existuje spojitost mezi uměním a životem“ (Eco, l. c.).

se může v případě nespécifického užití (tj. nejde-li o skutečné divadlo) stýkat se scénovaností. U scénovanosti převažuje snaha o vlastní image nad snahou o nějaké sdělení: v tom smyslu je blízká i 'filmování' jakoby faulovaných fotbalistů či 'herectví' v každodenním životě (tj. snaze učinit z možných účastníků dialogu pouhé diváky, tj. pasivní adresáty). Zatímco scénovanost vyplývá z jistého účelu, scéničnost z přirozeného (scénického) citu, jehož rubem je 'dramatičnost': scéničnost (sebetvarování vzhledem k ostatním a ke 'světu', přítomné v každém chování) má co dělat s úsilím o překonání protikladných vnitřních impulzů, které (vedené estetickým citěním) může samo přispívat k jejich řešení.³²

A do třetice stojí za zmínku Vostrého upozornění, že

„[...] zaměňování [scéničnosti] s *divadelností* plyne jistě i z toho, že takový druh projevů se vždycky spojoval s herectvím, které bylo dlouho synonymem divadla“ (Vojtěchovský / Vostrý).

S pomocí citátů směřuji k tomu, jak rozumím divadelnosti. Za její důležitý rys je jistě odůvodněné považovat 'proměnu' (viz už Bogatyrev, kterého budu ještě citovat, i Vostrý 2008: 52–70 v článku přímo nazvaném „Divadlo jako kouzlo proměny“). Touto proměnou lze chápat něco, co je přítomné jako produkt lidské schopnosti vytvářet vlastním jednáním nereálnou skutečnost. Víme, že materiálem divadla je lidské tělo, které je skutečné, avšak znaky, které vysílá, už nemusí zastupovat realitu skutečnou (tady a teď). Tých 'materiál' ovšem používáme i k vytváření nedivadelních scénických produktů. Znaky vytvářené lidským tělem mohou zastupovat jak skutečnost, avšak tady a teď právě nepřítomnou (např. můj veselý výraz může zastoupit mou nepřítomnou dobrou náladu), tak mohou zastupovat neskutečnost (např. já mohu zastoupit, či lépe: zpodobnit svým tělem a jednáním elfa, ačkoliv nikdo takový /zřejmě.../ neexistuje).

Vykládám-li věc takto, pak nebude zřejmé s podivem, když podrobněji připomenu Bogatyrevův přístup deklarující 'proměnu' jako základní rys divadla či též divadelnosti.

„Jeden z hlavních a základních divadelních rysů je *přeměna*: herec mění svůj vlastní zevnějšek, oblek, hlas a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek, kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje“ (Bogatyrev 1940: 9).

A (jakoby) k našemu tématu dodává:

„S touto přeměnou, jež jest jedním z podstatných příznaků divadelních, setkáváme se také v mnohých projevech, velmi vzdálených vlastnímu divadlu (srovnej např. pozorovatelnou přeměnu v chování skromného učence, který zároveň s oblečením doktorského taláru a baretu, jež si bere jako promotor a slavnostní řečník, přijímá nezvykle slavnostní způsob chování).“³³

32 Z diskusí s autorem tohoto textu.

33 Podle našeho názoru však použitý příklad univerzitní ceremonie není zas až tak vzdálený divadlu, i když svou podstatou divadlem není. Je to však velmi výrazně ritualizovaný scénický akt organizovaný v prostoru nesoucím velmi divadelní rysy a s aktéry, z nichž někteří vedou velmi přesně předepsaný dialog a téměř všichni během akce nějak jednájí, přičemž jsou všichni oděni v kostýmech neodpovídajících běžným kostýmům současné (ani Bogatyrevovy) doby, tedy v kostýmech historických. To částečně proměňuje soudobé akademiky v postavy historické; nemluví již např. o pedelech, z nichž někteří jsou brigádníci a kostým pedela navlékají skutečně jako divadelní kostým; avšak známý současný pedel pražské univerzity, pan Souček, vykonává na této škole jako její zaměstnanec činnost vzdáleně skutečně připomínající činnost minulých „bedellů“, takže 'kostým' by v jiném čase nosil zřejmě častěji než jen na promociích. Obecně můžeme říci, že učitelé s navléknutím taláru přijímají a specifickým pomalým pohybem ve scénickém prostoru promoce vykonávají jednu ze sociálních subrolí, která patří k jejich profesi, totiž subrolí 'učitele-ceremoniáře' při přechodovém rituálu. Jde sice o roli sociálně-institucionální, avšak její podoba je velmi výrazně scénická. Můžeme ovšem říci, že i sám výkon subrole 'přednášející' je scénický. Jistě, ale jinak. V subrolí ceremoniáře jsou výsostně zvyrazněny některé formální prvky divadla (kostým, prostor, souhra aktérů, stylizovanost, hudba, světlo, krátce: estetika akce). Přitom scénický, ba až skutečně 'divadelní' výkon přednášejícího učitele může být scénicky intenzivní, avšak s kvalitativně odlišnou podstatou. Opravdu 'scénický profesor' (ne líbivé se scénující před mladým dámským publikem) jde nepochybně na svou akci kinesteticky. Jeho akce se

Tedy lidská schopnost vytvářet vlastním, 'proměněným' jednáním jinou než aktuální, tedy povytce i fiktivní skutečnost, je z tohoto hlediska důležitým stavebním prvkem jak pro divadlo,³⁴ tak ale i pro akty mimodivadelní teatrality či akty 'paradivadelní'³⁵ nebo prostě pro scénické akty tak či onak proměňující aktuální skutečnost v jinou skutečnost.

„Mluvívá se o nezbytné přítomnosti alespoň latentního hereckého talentu či aspoň hereckého citění při všech aktivitách, které mají co dělat nejen s účinkováním v příslušných médiích, ale souvisí nakonec vůbec se sdělováním, resp. působením pomocí sebe prezentace“ (Vostrý in Vojtěchovský / Vostrý),

ale není tím jistě ztotožněna fikce v běžném chování s herectvím.³⁶

Zastavme se v souvislosti s divadelností ještě u jiného pohledu, neboť je nepochybně (alespoň zčásti) aplikovatelný i na téma nespécifického scénování. I. Osolsobě říká při definování rozdílů mezi divadelní komunikací a 'normální komunikací', že „Divadlo prostě bere situaci jako celek, mění ji ve zprávu, a tato *proměna situace ve zprávu* tvoří sémiotickou podstatu divadla“ (Osolsobě 1998: 41). Pokusíme-li se podobným prizmatem podívat na scénované situace, seznáme, že některé z nich v tomto smyslu vyhovují či alespoň částečně vyhovují Osolsoběho definici vázané k divadlu. Nechci tvrdit, že životní scénky jsou identické s uměním, i když v některých případech je – koneckonců – za umění³⁷ označit lze. Vyjdeme však z toho, že divadelním uměním nejsou, leč mají s divadlem společné některé velmi bazální prvky. Pokud např. již zmiňovaná učitelka v metru promění situaci instruování žáků, jak se mají chovat, ve zprávu i pro ostatní přítomné ve voze, pak tato situace – jakkoliv je divadlu vzdálena – ob stojí před Osolsoběho definicí. Stejně tak postřehne-li krácející dívka, že je se zájmem sledován její pružný krok, může prostou situaci přemísťování obrátit (třeba jen jemnou stylizací) ve zprávu o tom, že si je vědoma, jak působí, že nemá nic proti 'diváckému zájmu', ba naopak, 'jde' mu vstříc... Ano, je to jiná zpráva než zpráva divadla. Dívka spíše než divadlo nabídne 'podívanou'. Nicméně Osolsobě k tomu dále praví:

„Situace, z níž se stala zpráva, může jakožto zpráva vypovídat o sobě samé (tedy řekněme prezentovat samu sebe) nebo vypovídat o jiné situaci (tj. reprezentovat jinou situaci), v každém případě však všude tam, kde se ze situace stala zpráva, máme právo mluvit o zdivadelnění, o hře nebo rovnou o divadle“ (Osolsobě 1998: 42).

rodí ze scénického smyslu a při dobrém provedení nepostrádá ani dramatickosti vyvěrající z dramatického citu, scénický smysl doprovázejícího. Chybí mu obvykle hudba, kostým atd., ale jeho akce bere scéničnost z vnitřního zdroje. Promoce má hudbu i kostým, ale zdroje tvorby v podobě vnitřně hmatových impulzů tu aktéři příliš nevyužijí (což je zřejmě ku prospěchu věci, i když to někdy může činit takové ceremonie – právě pro aktéry samé – i trochu nudné, neboť zjevné dramatickosti tu – s výjimkou mdlob některých stojících docentů či docentek v průběhu hraní hymny – bývá pomálu).

34 Stejně jak je dobrým definičním prvkem pro edukační drama, kde i laický diskurz operuje jako s klíčovým pojmem s tzv. hraním rolí, jímž se většinou (s výjimkou simulací) rozumí právě proměna hráče v jinou postavu.

35 Pokusme se vystačit s definicí, že princip paradivadelnosti značí využití hereckých (resp. též divadelních) prostředků k vyjádření určité skutečnosti nebo zpracování určité informace či zprávy, avšak ne v souvislosti s divadelní produkcí, nýbrž např. při aktivitách léčebných, edukačních a koneckonců někdy i běžně 'existenciálních'.

36 Vzhledem k nebezpečí takového ztotožňování Vostrý (2008: 53) ne náhodou – a vlastně i proti Bogatyrevovi – zdůrazňuje: „Podstatné na tom je, že se herec v divadle či ve filmu – na rozdíl od člověka v běžném životě, který si na něco hraje – *proměňuje ve někoho jiného, aniž přestává být sám sebou* [tedy aniž přestává být autentický – J. V.]: to, co úspěšně provádí, souvisí totiž s tím, co ho (aspoň v tu chvíli) nejvíc vyznačuje, totiž s jeho uměním. Díky tomuto umění je jeho vlastní výraz výrazem Hamleta v té nebo oné situaci.“ Ano, jde o rozdíl specifického hraní (tj. skutečného herectví, herectví ve smyslu umění) a běžného hraní (tedy většinou hraní na něco), který se zhusta rovná rozdílu mezi skutečnou proměnou a pouhým předstíráním.

37 Věc znamenitě a ne běžně provedenou, vyžadující jistý talent, kreativitu a dovednosti.

Pokud dobře rozumím, je situace s dívkou situací, která prezentuje samu sebe, a situace, které vidíme na jevišti prožívat Romea a Julii, jsou situace reprezentující jiné situace.³⁸ Přitom – pokud jsem dobře pozoroval lidské chování – lze říci, že i běžné životní situace někdy reprezentují situace jiné (tedy nejen prezentují sebe samé). Bude-li např. čerstvě zamilovaný alkoholik pár týdnů předstírat, že pokud jde o opojné moky, je ‘v pohodě’, bude přitom vytvářet situace, v nichž např. prohlásí, že on „pije pivo jen někdy po večeri“, či navrhne-li dívka, aby se šli posadit do vinárny, odmítne s tím, že podobná prostředí nevyhledává.³⁹ Ba dokonce si dá pozor, aby před schůzkami nepil, neboť alkohol, jak známo, je cítit, a touto ‘přechodnou úpravou svého jednání’ se bude rovněž snažit vyvolat dojem, že v této věci není co řešit. Nicméně jeho řeči,⁴⁰ jeho jednání při odmítnutí návštěvy vinárny, jeho časované nepití – to vše jsou situace, které zastupují (reprezentují) jiné situace, v tomto případě fiktivní situace. Neboť jinak dotyčný podobné věci ani neříká, ani nedělá. Jedná ve smyslu: „sám se mohu obsadit do příslušné role, resp. stylizovat se podle příslušného modelu/vzoru/ideálu“ (Vostrý a kol. 2008). Jeho vyvolená tedy vidí fikci – příběh jiného člověka, slyšícího sice na stejné jméno jako její ctitel, ale: abstinenta!

Ať tak či onak, Osoloběho sémiotický přístup tedy nevyklučuje, abychom – s licencí od něj podepsanou – i pro nespécifické scénování mohli použít pojem ‘zdivadelnění’.

A ještě jedna připomínka: i Osolobě – byť, jak jsme viděli, v poněkud odlišném kontextu – hovoří (podobně jako Bogatyrev) v souvislosti se základním atributem divadla o proměně...

A opět pokročíme k dalšímu – byť již jednou dotčenému – dílčímu tématu. **Estetický rozměr nespécifické, životní scéničnosti** nám připomene, že od té spécifické, divadelní, pěstované herci, nejsme zas až tak vzdáleni. Bogatyrev říká: „Ale ve všech těchto projevech [míněno projevech scénických – J. V.], i tam, kde dominantní funkce je jiná než estetická, hraje funkce estetická význačnou úlohu“ (Bogatyrev 1940: 9–10). A k tomu přidejme: „[...] člověk se [při vystupování – J. V.] nejenom angažuje v dané věci (jedná), ale prezentuje se celý (vystupuje) i na estetické úrovni jistého ideálu, podle něhož nevědomě či vědomě řídí své konkrétní jednání“ (Vostrý 1998: 15). Vyložím si to vše tak, že s onou proměnou souvisí obvykle skutečně i jistá estetická dimenze. Za účelem adresování divákovi nějak upravujeme své verbální, audiovokální i somatické jednání. A tato úprava (stylizace) vyžaduje, aby to či ono bylo zvýrazněno, podáno zřetelněji, slyšitelněji, zapamatovatelněji, působivěji apod.

A zde jsme již – chtě nechtě – na okraji estetiky chování. Netvrdím, že každý scénický akt by měl mít estetickou působivost ve smyslu ‘jistého’ krásna atd. Avšak slovo ‘estetický’ nesouvisí jen se spécifickým tvarováním, ale i s citovostí a emocemi. A snažíme-li se svým chováním cosi takového vyvolat, pak

38 Pokud ovšem nebudeme akcentovat způsob divadelního uchopení situace Romea a Julie, neboť pak viděná situace prezentuje i sebe samu. Ale naše téma se váže k mimodivadelním fiktivním, takže zůstaneme u výše uvedeného tvrzení.

39 Ostatně – hrozí nebezpečí, že se pár minut po vstupu do zařízení podávajícího alkohol jeho scénické konstrukty zcela zhroutí a investovaná námaha přijde vničeč...

40 A znovu připomeňme, že i mluvení se považuje v komunikačních teoriích za chování, resp. jednání.

je estetická dimenze scéničnosti i v běžném životě fenomén, na který radno nezapomenout.

Ještě než opustíme pole vztahu divadelnosti, fikce a životního scénování, nelze – myslím – minout fenomén performance, resp. **performativity v životním scénování**.⁴¹ Vyjdeme-li ze samého pojmu performativity, pak je zjevné, že performancí v širokém slova smyslu mohou být nejrozmanitější ‘předvádění’. Pojem performance používá např. i Goffman pro označení přímé interakce člověka v určité sociální roli s rolemi komplementárními nebo paralelními atd. K jeho pojetí performance se ještě budeme vracet. Zde nám ale jde zejména o performanci jako úkaz umělecký.

Pokud jde o ‘užší smysl’, začněme od toho, co říká o performančním umění J. Gajdoš: „Spíše než o herectví jde v něm o zvláštní druh hraní na hraně reálu a představování“ (Gajdoš 2008a: 38). Z tohoto hlediska bychom mohli říci, že naše běžné scénické chování v životě lze místy označit za chování nesoucí rysy performancí, neboť se pohybuje na téže hraně. J. Gajdoš také upozorňuje na slogan performerky Andersonové: *Perform or else – you’re NoBody!* „V jejím sloganu [...] nabývá performativita společenský rozměr [...] a vstupuje do života“ (Gajdoš 2008b: 62). Můžeme to jistě brát i jako metaforu mimouměleckého scénování. Řešili jsme tu již, jak je nám vlastní pohyb na hraně skutečného a neskutečného v našem chování a jednání. A v době ‘všeobecné scénovanosti’ (Vostrý) snad ještě tím spíše... Pokud by se někdo pokusil totálně odstranit performativní rysy ze svého (lidského) života, patrně by neuspěl, protože by se tím pokoušel popřít samu skutečnost tohoto života.

Z teorie performance můžeme pro naše téma považovat jistě za důležité i toto: J. Gajdoš i J. Vostrý hovoří ve vztahu k performanci o ‘co’ a ‘jak’.⁴²

„Performanční / performativní rovina souvisí s vlastním provedením a vychází z konkrétního konání [...]. Referenční rovina představuje to, k čemu dané jednání *poukazuje* [...]“ (Gajdoš 2008a: 30).

A J. Vostrý podotýká:

„Vnucuje se otázka, nakolik v případě performancí není v samotném projevu performerů či performerky (tedy bez ohledu na příslušnou výpravu a případně používanou technologii) opravdu rozhodující ‘co’ (a právě z toho důvodu se performer musí například dokonce sám zraňovat) – a to ‘performativní’ v jeho vlastním projevu se pak rovná (aspoň zejména) tomuto ‘co’ –, zatímco herec při ztvárnění ‘jak’ (tzn. specifickém scénování v přísném smyslu) prozrazuje své herecké umění s jeho svébytnou symbolizační potencií, a to skutečně (specificky, ‘vnitřně’) ‘scénické’ (= ne pouze scénované) se pak rovná právě tomuto ‘jak’ (zatímco v projevu performerů je ‘jak’ vlastně totožné s ‘co’)“ (Vostrý, nepublikované materiály).

V tomto smyslu je princip našeho životního scénování zřejmě velmi blízký principům performance. Ba, možná tu ještě více než v některých druzích performancí ‘co’ a ‘jak’ splývají.

Nejen ‘co’, ale i ‘jak’ našeho životního scénování ukazuje ve většině případů notný kus skutečnosti. Už tím, že sebestylizace v běžném životě vychází

41 Dlužno říci, že autor tohoto textu v úctě sleduje stati zabývající se performativitou a herectvím, neboť performanční umění se pohybuje na švu skutečnosti a fikce, života a divadla, reálného a nereálného i na švu umění a jevů neuměleckých, ač je uměním. Není tedy lehké se na tomto poli výzkumně pohybovat.

42 Což je v rozbořech jevů divadlu i životu blízkých dvojice dosti frekventovaná, tedy nepochybně nezbytná.

z reálných možností (zdaleka ne vždy umělecky talentovaného a školeného) aktéra, je blízká jeho životu, vychází z jeho přirozených potencialit.⁴³ A to také – chtě nechtě – ukazuje.

‘Co’ pak samozřejmě nese obsah odkazující k tomu, co si ‘životní performer’ přeje druhým sdělit. Představme si dámu, která kudy chodí, tudy nevyžádaně sděluje celým svým jednáním, řečmi, činy, pohyby, dotyky atd. „Jsem milá, sympatická, vstřícná, altruistická, vždy ochotná pomoci a tady vám to teď nabízím!“⁴⁴ Ano, ono ‘co’ v případě našich – dovolím si přechodně říkat – životních performancích obvykle nenese obecnější zprávu,⁴⁵ kterou očekáváme od umění. Nese zprávu vztahující se k tomu, jak nám chce náš ‘life-performer’ definovat, jak jej máme vnímat. Tím se však (zopakujeme známé téma) naše životní sebescénování posunuje od ukazování reálného ‘tady a teď’, které můžeme spatřit v performancích (skutečná krev výše zmíněného sebezraňujícího se performerera) k ukazování chováním zhmotněného ideálu sebe samého. Neukazujeme tedy skutečnou krev, ale reprezentaci ‘skutečného mentálního modelu’ sebe samého, který máme v hlavě. Je pak otázka, nakolik takový akt nese ještě rysy performance (ve smyslu, jak tu o ní hovoříme). Z jistého úhlu pohledu se dá říci, že tyto scénické akty tedy zpochybňují autenticitu jistého výseku života, neboť nám nabízejí reprezentaci jeho modelové verze, avšak z jiného úhlu viděno, ji tím jen potvrzují, neboť tato reprezentace vyvěrá z autentické (reálné a přítomné) potřeby člověka...

Na druhou stranu, pokud se při zavěšení vypraných záclon, což od nás žádala manželka, umažeme a navíc sletíme ze štaflí, načež se mlčky odebereme ukázat zadavatelce, jak jsme špinaví a potlučení, jistě ukazujeme skutečnost (možná i krev). Obávám se však, že v takovém případě náš záměr (např. vyvolat u manželky pocity viny) bývá mnohem více účelový, než bývají záměry umělců-performerů.

K faktu, že ‘co’ je vázáno úzce ad personam aktéra, a to často obrací jeho ‘performanční’ akt spíše v sebescénování, říká J. Vostrý: „Není právě z tohoto důvodu konání performerera také totožné se třeba účinným a hodnotným sebescénováním [...]?“ (nepublikované materiály). A J. Gajdoš při úvahách o performancích upozorňuje na to, co pro nás budiž i tečkou za tímto dílčím tématem: Totiž že je obtížné „určit hranici mezi propagací konceptů a osobní propagací, mezi scéničností a sebescénováním [...]“ (Gajdoš 2007: 17).⁴⁶

Krátce se zastavme i u dalšího dílčího tématu souvisejícího se vztahem fikce v běžném chování a divadelnosti. Týká se scénického jednání a koncentrace

43 Možná tu stejně jako o divadle platí slova Dona Gio, že nikdo nemůže zahrát víc, než je.

44 Škoda, že svrchní tóny této stylizace při provedení nechávají zaznít navíc ještě onomu zrazujícímu: „Tak toho, sakra!, využijte, ať mohu mít ze sebe dobrý pocit, jinak vám to osladím!“ A rovněž škoda, že to pro okolí bývá k nevydržení, takže ono scénické úsilí se vlastně obrací ve svůj protiklad... (což je onen Vostrým zmiňovaný případ, kdy ‘co’ je popřeno svým vlastním ‘jak’).

45 Leda bychom se my sami jako diváci rozhodli, že v chování právě jen tohoto jednoho člověka odráží se základní principy existence naší společnosti, nějaké aktuální společenské (nejen jeho osobní) téma atd. atd., což samozřejmě není vyloučeno. V chování výše popsané dámy můžeme samozřejmě číst nejen momentální účelovost, ale také obecnější zprávu. Jenže je to hlavně zpráva o jejím životě, o deficitech, které v něm pociťuje, a o zoufalé snaze udržet si psychickou stabilitu. Jestli jí ‘přečteme’ symbolicky a zobecníme ještě dále, třeba směrem ‘k lidstvu’, k ‘hledání jeho identity’ na přelomu tisíciletí, to už záleží jen a jen na nás...

46 A navíc dodává, že právě proto, aby ‘co’ mělo rysy příběhu (a nejen účelové sebezprezentace – sic!), uchylují se „[...] performeré tak často aspoň k autobiografickému vyprávění“ (Gajdoš 2008a: 38); což – i když se to nedá takto nazvat zcela přesně – děláme při životních ‘performancích’ často též...

energie. Pídíme-li se v rámci jakési etologie scénického a nescénického, 'zdivadelňovaného' či běžně instrumentálního atd. jednání po znacích odlišujících tyto formy chování, pak nemůžeme minout ještě jednu (bi)polaritu. „Když žiju, necítím, že žiji. Ale když hraju, pak cítím, že existuji,“ říká A. Artaud (viz Kopecký 1994: 30). Nepochybně se jedná o analogii toho, co Barba rozlišuje jako každodenní existenci, která šetří energií, a existenci performanční, která naopak energii vydává. Či o to, co Brook označuje za jistou 'ledabylost' běžného chování na rozdíl od aktivního propojení racionality, emocionality a tělesné stránky při jevištním chování. A nepochybně jde o totéž, co J. Vostrý označuje jako „[...] energii [...], jejíž uplatnění naráží v běžném životě na nejrůznější překážky“ (Vostrý 1998: 31) a „jakousi větší míru přítomnosti v daném místě a okamžiku“ (Vostrý 1998: 29), která je samozřejmě příznačná nejenom pro herce, ale i pro performery.

Zdá se tedy, že dobře provedený scénický akt by měl být opřen o vyšší míru koncentrace energie v chování, než jaká je běžná při instrumentálních aktech.⁴⁷ Sledujeme-li však akty životně scénické, pak i letmá pozorování ukazují na skutečnost, že s energií tu aktéři tak či onak pracují. Třeba ne tak dovedně jako školený a scénickou energií jaksi bytostně nadaný herec či performer, ale přece. Bude-li tedy (doposud povadle krácející) muž adresovat kolemjdoucí ženě změnou držení těla, že je stále ještě 'šik' sameček, pak na něm nepochybně uvidíme – byť třeba jen kratičce – změnu v koncentraci energie. Stejně tak výše zmíněná kantorka adresující opatření vůči žákům rovněž jako zprávu ostatním cestujícím bude v okamžiku tohoto scénického aktu jaksi obecně 'zřetelnější'.⁴⁸ Energií je nutno nastartovat pro samu proměnu, avšak není od věci koncentrovat ji i dále, v průběhu udržování či tvorby fikce.

S tím však bývají již spojena jistá úskalí, která nepřejí netalentovaným... Některá životní scénování či přímo předstírání mohou být neúspěšná (z hlediska svého cíle) mj. právě proto, že jednající člověk není s to se 'scénickou energií' efektivně zacházet. „Četla jste opravdu všechny knížky, které máte v seznamu?“ ptá se zkoušející u přijímaček adeptky. „Ano,“ hlesne dívčina a členové komise si vymění významné pohledy. A nejde jen o to, že dotyčná přitom úporně hledí kamsi k zemi. Jde i o to, že jaksi obecně není uvěřitelná. Verbálně vytvořená fikce/klam („ano“) není podepřena žádným elementem funkční stylizace. I energie je jakoby vyhaslá a celková povolenost jejímu „ano“ ani zbla nepomáhá. Ale registrujeme i případy opačné, kdy autostylizaci nese v podstatě 'přepěchovaný ranec' energie ne nepodobně ve svých projevech křeči. „Áááá! Samozřejmě!!!“, zaburácí na stejnou otázku examinátora jiná dívčina, hledíc mu přitom hypnoticky do očí s bradou mírně vztyčenou. A pozor, někdy následuje i naivně riskantní manipulativní tah: „Jinak bych si to tam přece netroufala napsat!!!“ (řeceno s nenormálně brilantní výslovností a s krk napínající intonací hodnou rozlícené programové panny nařčené z nestoudnosti). Zkoušející na sebe opět

47 Např. nákup jízdenky na metro u okénka, v němž spatřujeme jen na okamžik ruce pokladní, označení jízdenky v turistu, sestup po schodech spojený s vyhybáním se protijdoucím atd.

48 S potěšením jsem pozoroval nedávno studentku dálkového studia, která má běžně autentický výraz osoby vlídné, pomalé, jakoby i povolené, neexponující se ve společenských situacích atd. Při ukázkové hodině na fakultě – aktu 'více-násobně' scénickém – však bylo její chování opřeno o nečekaně viditelnou koncentrovanou energii, která tento výraz změnila ani ne tak z hlediska jeho typových parametrů, jako spíše z hlediska jeho intenzity.

pohlédnou... Energie tu rozhodně neschází. Jen připomíná energii kabaretiéra, který vystupuje s ne právě dobrým programem a zatraceně dobře o tom ví.

Chtěli jsme tím jen upozornit, že hovoříme-li o koncentraci energie jako o zmiňovaném a registrovatelném rozlišovacím znaku scénického a nescénického jednání, pak nevedeme jednoduchou úměru: energie je = scénování je; energie není = scénování není.

A ještě jedno dílčí téma, důležité pro mapování celku. **Rubem divadelnosti je dramatičnost.** Zastavme se tedy nakonec i u ní. Zobecníme-li základ Zichovy definice dramatičnosti, který tkví ve faktu lidského jednání, a zvýrazníme-li, že jde o jednání, které se obvykle snaží vyrovnávat s nějakými skutečnostmi, které rozkolísávají jistou rovnováhu v životě určitého člověka, pak je zřejmé, že nspecifická scéničnost nebude této své 'druhé strany mince'⁴⁹ prosta. Myslím, že v základu tu můžeme hovořit o dramatičnosti ve dvojitým smyslu:

- Jednak může být samozřejmě dramatický sám 'obsah' akce. S oporou o autority: „Pokud jde o Zicha, není nutné cokoli namítat, když dramatické v užším smyslu vyhrazuje tomu, co se na scéně děje (v nějakém časovém průběhu)“ (Vostrý 2007: 11). Např. muž se snaží přesvědčit klnoucí mu partnerku, že nespáchal onen obvyklý, morálně odsouzeníhodný, avšak biologicky celkem pravděpodobný skutek, jehož se obvykle dopouštíme vůči partnerům...⁵⁰ Situace je tedy svou povahou konfliktní a on používá k efektivnímu vyřešení konfliktu scénované jednání, v tomto případě zřejmě jakési zakrývání skutečnosti či její překrucování.

Ovšem i ne zřetelně konfliktní situace mohou mít dramatický potenciál ve svém obsahu. Např. když ona učitelka v metru nabádá žákovskou výpravu, aby zachovávala klid, a současně v jejím hlase slyšíme, že promluvu adresuje i cestujícím, pro které tu jde o zprávu typu: „Všimněte si, že naše školství je u věci, ví si rady, uznává jisté hodnoty, pečuje o vaše blaho a já jako jeho úd jsem toho právě živým dokladem.“ Učitelka touto paralelní zprávou adresovanou (tím, jak používá paralingvistiku) sice neřeší s cestujícími konkrétní konflikt, ale aktivně vůči nim jedná. Možná preventivně, snad i s motivem typu 'nutno raději dříve než později reagovat na to, že školství bývá předmětem kritiky' někde hluboko v mysli.

- Jednak je ale jistá dramatičnost obsažena již v samé podstatě mimodivadelního scénování. Nejde-li totiž jen o ryzí radost ze hry a z kreativity,⁵¹ obvykle je ve scénování skryt skutečný účel, vždycky o něco jde. A tím spíše vystupuje

49 ...řečeno s J. Vostrým.

50 Ale pokud ho spáchal, pak – podle jistých francouzských výzkumů zmiňovaných před časem v denním tisku – dobře činí, neboť lež prý v těchto kauzách blahodárně působí na další trvání manželství. O jeho kvalitě v čase prodloužení se však nehovoří...

51 Sice ve vztahu k 'samohrámk', tedy k těm, při nichž jsme sami, ale i pro nás jistě užitečně mluví I. Vyskočil o hráčk, „[...] kdy vůbec není jasné, odkud a proč se to bere, o čem to je, kdo – a kdo všechno – to z nás a skrze nás mluví, jedná, hraje. [...] Co, kdo, jak a proč? [...] A jindy zase, byť taky není vůbec jasno, na tom nezáleží, neboť je v tom vědomí, jistota, že to všechno je 'jen tak' pro tu chvíli, pro potěšení, pro radost, prostě hraní, hra jako taková“ (Vyskočil 1992: 37). Snad ne často, ale i takové projevy můžeme najít jako projevy adresované nikoliv onomu 'krajnímu případu diváka', kterým je hráč sám, ale i skutečně jiné osobě. V živé paměti mám např. sekundový flash, při němž se nudící se (a jinak zcela normální!!!) muž na vlakové zastávce obrátil náhle na svou partnerku a s patetickým zvoláním: „Ach bože, copak celé to dědictví případně jen vašemu bratrovi?“ zamával zoufale rukama, aby se vzápětí opět pohroužil do mrzutého čekání na motorák. Dlužno poznamenat, že žena byla patrně již obeznána s těmito scénickými výjevy, neboť se jen mírně ušklíbala a pokračovala nerušeně v četbě tiskoviny.

další dramatický potenciál scénování. Nejde jen o to, 'oč jde', ale i o to, že jako nástroj řešení používáme scénické jednání, které – oproštěno od bezpečného rámce divadelní konvence, která všem přítomným říká, že to, co se děje, je jen 'jako(by)' – bývá činnostmi dosti riskantní, tedy i vzrušující apod. Zafunguje to? Dosáhnou touto cestou toho, čeho dosáhnout chci? Zvládnou sám sebe scénovat? Nebo 'zvládám' sám sebe scénovat (pokud nescenuji vědomě připraveně, ale uvědomím si, že jsem právě v tuto chvíli scénický)?

O obvyklých důvodech životního scénování pojednáme příště.

Literatura:

- BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost československá 1940
- ECO, U. „Sémiotika divadelního představení“, *Dramatické umění* 2 (1988)
- DAWKINS, R. *Sobecký gen*, Praha: Mladá fronta 1998
- FRANCK, D. *Etologie*, Praha: Karolinum 1996
- GAJDOŠ, J. „Hraní a performance“, *Disk* 24 (červen 2008a)
- GAJDOŠ, J. „Mezi mimesis a performativitou“, *Disk* 25 (září 2008b)
- GAJDOŠ, J. „Scéničnost a tělesnost v možných souvislostech“, in *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, Theatralia* Q8 (2005)
- GAJDOŠ, J. „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita, nebo scéničnost?“, *Disk* 20 (červen 2007)
- KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*, Praha: Hermann a synové 1994
- KOUKOLÍK, F. *Machiaveliánská inteligence*, Praha: Makropulos 1999
- KUČERA, J. „Fikce“, *Cinepur* 45 (2006) [online, cit. 4. 9. 2008], dostupné na <http://www.cinepur.cz/article.php?article=938>
- MLEZIVA, E. *Encyklopedie lži, podvádění a klamání*, Praha: Vyšehrad 2000
- OSOLSOBĚ, I. „Jméno Eco a sémiotické záhady divadla“, *Dramatické umění* 3 (1988)
- VALENTA, J. *Manuál k tréninku řeči lidského těla (didaktika neverbální komunikace)*, Kladno: AISIS 2004
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh: scéničnost v dramatickém a výtvarném umění*, v tisku
- VOSTRÝ, J. a kol. *Herectví v životě a herectví na scéně (scénologie chování)* [online, cit. 5. 10. 2008], dostupné na <http://www.damu.cz/umeni-veda-vyzkum/ustavy/ustav-dramaticke-a-scenicke-tvorby-damu/herectvi-v-zivote-a-herectvi-na-scene-scenologie-chovani/>
- VOSTRÝ, J. „Divadlo jako kouzlo proměny“, *Disk* 24 (červen 2008)
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha: Achát 1998
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk* 19 (březen 2007)
- VOSTRÝ, J. „Scénologie Brechtovy Krejcarové opery“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- VYBÍRAL, Z. *Lži, polopravdy a pravda v lidské komunikaci*, Praha: Portál 2003
- VYMĚTAL, J. / REZKOVÁ, V. *Rogersovský přístup k dospělým a dětem*, Praha: Portál 2001
- VYSKOČIL, I. „Ke studiu herectví“, *Svět a divadlo* 1–2 (1992)
- WRIGHT, R. *Morální zvíře*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 1995

Muzikály na jevištích West Endu: Mezi uměním a podívanou

Pavel Bár

Směr vývoje muzikálu, typického produktu americké kultury, udávala od konce 60. let po dlouhé roky divadla londýnského West Endu, zdejší producenti a tvůrci. Prvenství převzal Londýn od Broadwaye v dobách vrcholné slávy skladatele Andrewa Loyda Webbera a producenta Camerona Mackintoshe. Ač se v současné době do popředí dostává opět kolébka muzikálu, tedy newyorská Broadway, londýnský muzikálový svět obohatilo během letošního jara a léta několik důležitých událostí: světová premiéra zatím posledního muzikálu autorské dvojice Claude-Michel Schönberg / Alain Boublil s hudbou Michela Legranda *Marguerite*, napjatě očekávaný muzikál *Gone With The Wind*¹ o Scarlett O'Harové a válce Jihu proti Severu, dvě koncertní provedení muzikálu *Chess* trojice slavných autorů Bennyho Anderssona, Bjørna Ulvaeuse² a libretisty Tima Rice v Royal Albert Hall a konečně muzikál *Zorro*³ s hudbou skupiny The Gipsy Kings.

1 Hudba Margaret Martin, libreto a texty písní Margaret Martin a Trevor Nunn podle románu Margaret Mitchell, režie Trevor Nunn, premiéra 22. 4. 2008 v New London Theatre.

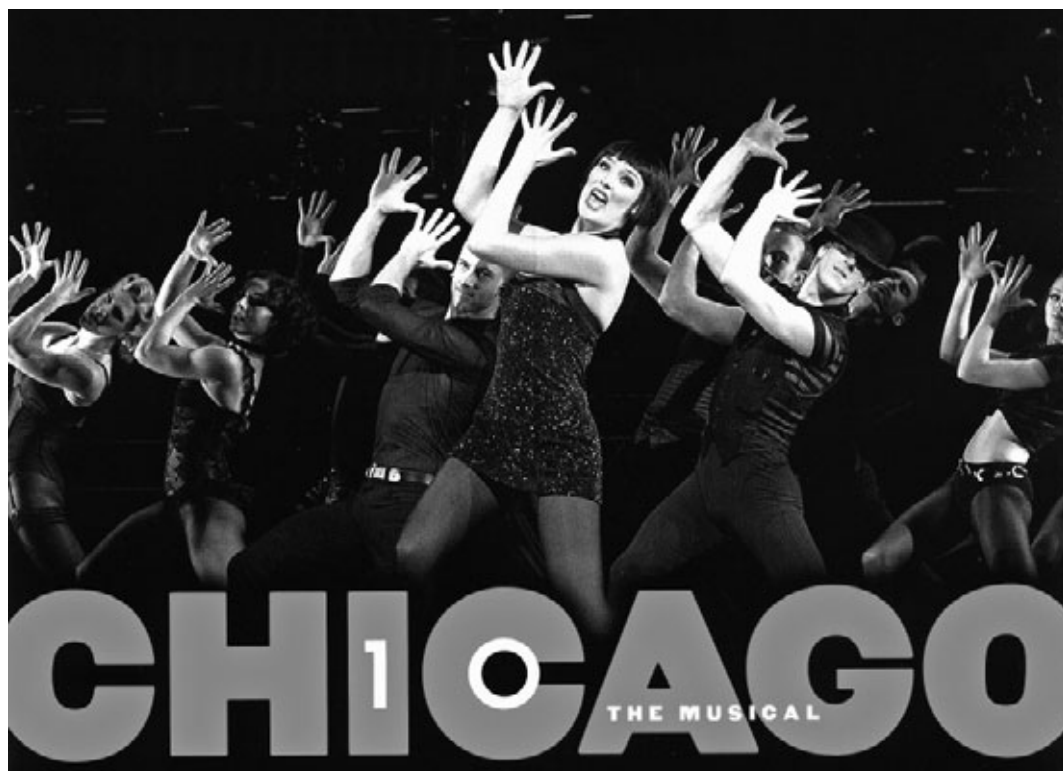
2 Autoři hudby a členové někdejší skupiny ABBA; kromě muzikálu *Chess* vytvořili muzikál *Kristina Från Duvemåla* (1995) podle švédské klasické literární předlohy. Jejich hudba je využita i v muzikálu *Mamma Mia!*, jehož filmové zpracování se nedávno úspěšně uvádělo i v českých kinech.

3 Hudba The Gipsy Kings a John Cameron, libreto a texty písní Stephen Clark a Helen Edmundson podle románu Isabely Allendeové, režie Christopher Renshaw, premiéra 15. 7. 2008 v Garrick Theatre.

Londýnská muzikálová divadla nabízejí divákům repertoár velké žánrové a stylové šíře. Návštěvník tak má možnost zhlédnout téměř všechny podoby, kterými muzikál během svého vývoje prošel a které může mít – od skromně vypraveného klasického muzikálu (*Chicago*) přes muzikál klasické 'trojsložkové' formy inscenovaný jak tradičním způsobem (*Marguerite*, *Cabaret*), tak v dimenzi muzikálu superlativů⁴ (*The Sound of Music*) až po velkolepé a výpravné vizuální show (*The Lion King*, *Wicked*, *The Lord of the Rings*). V posledních letech je populární forma tzv. jukebox muzikálu, založeného na využití úspěšných hitů z dob minulých (*Mamma Mia!*, *We Will Rock You* ad.).⁵ Na repertoáru se drží i mnohaleté stálice *Les Misérables* Schönberga a Boublila a *The Phantom of the Opera* Loyda Webbera.

4 Tzv. muzikály superlativů, resp. muzikálové inscenace superlativů využívají technického rozvoje, který na divadelním jevišti umožňuje rychlé střídání scén (jakoby filmovým střihem) a velkolepé scénické efekty (např. pohyblivé se barikády v *Les Misérables*, přibližující se vila v *Sunset Boulevard*, padající lustr v *The Phantom of the Opera*, apod.). Pojem vznikl díky používání superlativ při popisu a hodnocení takovýchto inscenací.

5 Tuto vlnu nastartoval fenomenální úspěch zmíněného muzikálu *Mamma Mia!* (1999) s hudbou skupiny ABBA. V současné době lze kromě něj v Londýně navštívit show *We Will Rock You* (2002) s hudbou skupiny The Queen, *Jersey Boys* (2008) s hudbou Four Seasons a *Never Forget* (2008) o někdejší populární chlapecké skupině Take That.



John Kander: *Chicago*. Cambridge Theatre 1997. Režie Walter Bobbie. Rachel McDowall (Velma Kelly) a company

Chicago

V roce 1977 se v divadle Cambridge uskutečnila premiéra prvního londýnského nastudování muzikálu autorů Johna Kandra, Freda Ebba a Boba Fosseho *Chicago*. Před dvěma lety byla právě do tohoto divadla z divadla Adelphi⁶ přenesena nová inscenace *Chicago*, která je kopií inscenace broadwayské.⁷ Její nastudování iniciovala choreografka Ann Reinking, někdejší spolupracovnice a přítelkyně choreografa a spoluautora libreta *Chicago* Fosseho. Broadwayská verze byla oceněna šesti cenami Tony, divadelními obdobami filmových Oscarů, a to za re-

žii, choreografii, světelný design, nejlepší herecký výkon a cenou byla odměněna také inscenace jako celek v kategorii nejlepší nové nastudování muzikálu. Za výjimečnou muzikálovou inscenaci obdržela Cenu Laurence Oliviera i verze londýnská.

Mistrovské dílo Kandra a Ebba, dobře známé i u nás nejen z filmového zpracování, je přes veškerý svůj vtip a využití kabaretních prvků především hudebním dramatem o korupci, síle médií a jejich snadné zneužitelnosti.⁸ Inscenace režiséra Waltera Bobbieho nepodléhá

6 Premiéra 18. 11. 1997 v Divadle Adelphi, první představení v Divadle Cambridge 28. dubna 2006.

7 Premiéra 14. 11. 1996 v Richard Rodgers Theatre, New York.

8 Česká premiéra 1978 v Divadle bratří Mrštíků Brno, 1979 Divadlo ABC, 1990 Státní divadlo v Ostravě, 2002 Hudební divadlo Karlín (nominace na Cenu Thálie 2002 pro L. Županě za roli Billyho Flynna). Naposledy titul nastudoval se skvělým výsledkem operetní a muzikálový soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni v prosinci 2007. Filmové zpracování *Chicago* (2002) režíroval Rob Marshall.

soudobému trendu nákladných výprav a velkolepých efektů. Veškerý účinek vytváří dokonalá herecká akce, perfektní zpěv a bezchybné taneční provedení choreografie Ann Reinkingové. Základním scénografickým prvkem je čtrnáctičlenný orchestr, umístěný ve velkém rámu na několika stupních přímo na jevišti. Režisér se scénografem tak využívají značného scénického efektu, který orchestr umístěný na odiv divákům přináší. Orchestr zabírá téměř celou plochu jeviště, ve zbývajícím prostoru po jeho bočních stranách jsou umístěné židle, na nichž sedí členové company⁹ ve chvílích, kdy nehrají. Ve zhruba pětimetrovém prostoru mezi orchestrem a okrajem jeviště se odehrává příběh vražedkyň Roxie a Velmy a jejich touhy po slávě, výmluvného advokáta Billyho Flynna a manipulovatelné reportérky Mary Sunshine.

Nejpozoruhodnější součástí inscenace je choreografie Ann Reinkingové, jež se nechala inspirovat stylem Boba Fosseho, číslo *Hot Honey Rag* je dokonce celé v původní Fosseho choreografii. Pohlední tanečníci a svůdné tanečnice s nepostradatelným sex-appelem tančí oděni pouze do spodního prádla nebo upnutých kostýmů s nevidanou vytříbeností a elegancí. Náročná a nápaditá choreografie dokonale koresponduje s Kanderovou jazzovou hudbou.

Inscenace *Chicaga* funguje stejně jako většina londýnských muzikálových produkcí jak 'dobře namazaný stroj'. Přestože po jedenácti letech uvádění muzikálu odešly jeho původní hvězdy a obsazení se několikrát proměnilo, všechno 'šlape' bezchybně dál. Ani dnes hlavní představitelé nepostrádají vysoké kvality, jejich výkony jsou ohromující především svou bezchybnou precizností. V současném obsazení exceluje zejména charismatická Rachel McDowall v roli Velmy Kellyové. Její výkon je svrchovanou ukázkou mu-

9 Company – muzikálový sbor, jehož členové zpívají i tančí, někteří také hrají malé role.

zikálového herectví, plně integrujícího zpěv, tanec a 'činoherní' herectví jako samozřejmě vyjadřovací prostředky, přičemž přechody mezi nimi jsou zcela přirozené a nenásilné.¹⁰ Naopak, pokud některý z herců nedosahuje vysoké úrovně svých kolegů, ihned to lze v celku inscenace rozpoznat (Simone Sault jako understudy¹¹ role 'Mamy' Morton).

Chicago je ideální ukázkou prostého divadla bez všech speciálních efektů, postaveného 'pouze' na dokonalém muzikálovém herectví. Přesto – nebo právě proto – může každého diváka nadchnout více než mnohé nákladné produkce. Zatlámco broadwayská verze inscenace je se svými téměř pěti tisíci reprízami na 8. místě tamějšího žebříčku nejúspěšnějších muzikálů, londýnská verze je na místě šestém a má i prestižní pozici nejdelé uváděného amerického muzikálu v historii West Endu.

Cabaret

Další z muzikálů Johna Kandra a Freda Ebba, *Cabaret* (1966), uvedl v říjnu 2006

10 Teorie muzikálového herectví je u nás málo zpracovaná. Toto herectví v sobě plně integruje tři vyjadřovací prostředky: zpěv, tanec a 'činoherní' herectví. Nedosahují-li však integrity a nejsou-li samozřejmým vyjadřovacím prostředkem umělce, nejedná se o skutečné muzikálové herectví, ale spíše o herectví typické pro operetu či o hru se zpěvy. Muzikálové herectví vyžaduje kromě mimořádného talentu i kvalitní školení herců a jejich trénink. V České republice je vzdělávání v tomto oboru stále nedostatečné, a to jak herecké, tak režisérské (muzikálové herectví na vysokoškolské úrovni pouze na JAMU v Brně, obor muzikálová režie u nás neexistuje). Čeští producenti ve svých inscenacích muzikálové herectví obvykle nevyžadují, při konkurzech bývají rozhodující pěvecké kvality, případně i taneční schopnosti (česká muzikálová scéna má i řadu dalších odlišností od muzikálové scény za hranicemi).

11 Understudy – vedlejší nastudování role. Do inscenací bývá obsazený jeden herec jako hlavní, hraje většinu představení, soustředí se na něj reklama; herec, který provedl understudy, zastupuje hlavního herce jen ve výjimečných případech, nejedná se tedy o klasickou alternaci. Současným domácím příkladem je obsazení titulní role v muzikálu *Carmen* (Hudební divadlo Karlín, 2008): do role Carmen je obsazena Lucie Bílá, understudy Carmen je zpěvačka Dasha.



John Kander: *Cabaret*. Lyric Theatre 2006. Režie Rufus Norris. Anna Maxwell Martin (Sally Bowles), company

producent Bill Kenwright v divadle Lyric, postaveném na konci předminulého století původně pro inscenace operet. Čtvrté nastudování tohoto muzikálu v historii West Endu kombinuje úchvatnou Kanderovu hudbu s drsným dramatem v poměrně netypickém dramaturgicko-režijním výkladu, který diváka upozorňuje na mnohem více problémů, než je u inscenací *Kabaretu* obvyklé.

Ačkoliv je *Kabaret* často uváděným muzikálem i u nás, v žádné inscenaci posledních let se nepodařilo do takové míry nastolit dekadentní atmosféru meziválečného Berlína počátku 30. let minulého století. Současné londýnské zpracování mnohem více akcentuje temnou, 'dionýskou' stránku díla. Jak známo, Berlín 20. a počátku 30. let, tedy v době Výmár-

ské republiky před příchodem nacistů, získal pověst rozjařeného liberálního města, kde 'nic není nemožné'. Po vyčerpávající 1. světové válce se stal proslulým sídlem umělců, bohémů, útočištěm homosexuálů, ale také městem prostituce, drog, transvestitů, mnohotvaré sexuality, různorodých deviací, nevázanosti a mravní nespoutanosti. V berlínských kabaretech se lidé bavili kromě hudby a tance právě těmito 'senzacemi'. Svobodomyslnost a otevřenost Berlína různým formám odlišností narušila až nacistická ideologie.

Inscenace činoherního režiséra Rufuse Norrise zobrazuje právě tento liberální svět. Šokuje svou otevřeností, ovšem nikoliv prvoplánově. Stylizované scény sexuální pseudodekadence předvádí ve



John Kander: Cabaret. Lyric Theatre 2006. Anna Maxwell Martin (Sally Bowles), company

svůdných tanečních pohybech během hudebních čísel company, oděná pouze do černého spodního prádla, které víc odhaluje než skrývá. Lidská sexualita je nepokrytě odhalována v mnoha scénách. Například hudební číslo *Two Ladies* ukazuje skotačení ve třech (až čtyřech) v jedné posteli a s pomocí stylizovaných prostředků je předvedeno naprosto vše, na divákově představitosti nenechává režisér zhlou nic. Kabaretiér v podání Alistaira McGowana, populárního britského komika, nemorálnost jen povzbuzuje a zároveň dodává představení dostatek vtipu.

Od filmového zpracování muzikálu a většiny českých inscenací je odlišné i pojetí zpěvačky Sally Bowles (ve filmu Lisa Minelli). Sally v této inscenaci (Amy Nuttall) není ta veselá, milá, rozpustilá, bezstarostná, zranitelná a svůdná dívka.

Ačkoliv i její Sally je 'potrhlá holka', především je silnou ženou, tvrdohlavou, vzdorující, nebojácnou. Není prvotřídní zpěvačkou – jinak by asi zpívala jinde než v Kit Kat Klubu. Jako průměrná kabaretní umělkyně má za sebou mnohé sexuální avantýry a drogové zkušenosti. Postava Sally se tak stává mnohem realističtější a plastičtější.

Jedním z mála uklidňujících momentů v jinak bouřlivém dramatu je blízké přátelství stárnoucí slečny Schneiderové a pana Schultze, který si její přízeň získal darováním ananasu (*It Couldn't Please Me More*). I jejich láskyplný vztah se však nakonec rozplývá společně s tím, jak mizí starý svět a blíží se nacistická hrůzovláda. Pan Schultz je totiž Žid.

Výprava je prostá: na zadním jevišti je umístěný orchestr, před kterým se po-

dle potřeby pohybují po jevišti ze strany na stranu velké tmavé desky nesymetrických tvarů, evokující převrácené a pokřivené hodnoty tehdejšího světa. Za nimi se na jeviště přivážejí části dekorace či přicházejí postavy muzikálu. Přesuny desek přes jeviště jsou rychlé, čímž jsou zajištěny plynulé proměny scény mezi obrazy, a to i bez náročné a nákladné technologie. Pohyblivé desky zároveň různým vzájemným postavením dotváří většinu míst děje.

Svět uvnitř Kit Kat Klubu je uzavřený sám do sebe, nereflektuje venkovní dění, kde ve vzduchu visí předtucha blížící se tragédie nacistické tyranie a chaosu války. Poprvé se nebezpečí nacismu zjevuje ve finále první poloviny: mladík zpívající okouzlivou melodii *Tomorrow Belongs To Me* si zlověstně obléká svastiku. V šokujícím kontrastu k tomu se v pozadí po rychlém přejetí zmíněných pohyblivých desek náhle objevují tančící nudisté (některého z tehdy typických klubů naturistů). Úplná nahota je znovu evokována na konci muzikálu, kdy režisér Norris ukazuje kolaps starého světa. Procházející důstojník SS hlučně bourá velká písmena slova Kabaret, která stojí na jevišti, a spolu s nimi mizí i iluze krásného a bezstarostného života, který v kabaretu (potažmo celém Berlíně) panoval. Tanečníci a tanečnice Kit Kat Klubu se svlékají a nazí se před zadní stěnou choulí k sobě. Náhle uslyšíme tiché syčení plynové komory...

Fascinující inscenace *Kabaretu* se zdrcujícím závěrem, ukazujícím konečné řešení nacistického experimentu, tak znovu velmi silným a působivým způsobem apeluje na lidskost a svobodu proti útlaku a totalitě. Zároveň připomíná pravidlo, které se praví i v textu hry: po konci každé party přichází kocovina. Po velké party 20. a počátku 30. let byl touto kocovinou Hitler, systematické masové vraždování, hrůzná válka. Co čeká po konci současné velké party nás?

Marguerite

V jednom z nejstarších londýnských divadel Royal Haymarket¹² proběhla 20. května letošního roku již zmíněná světová premiéra zatím posledního díla autorské dvojice Schönberg / Boulbilit *Marguerite*. Po nepříliš velkém úspěchu jejich muzikálu *Martin Guerre* (1996) a naprotím propadu *The Pirate Queen (Královna pirátů, 2007)* se skladatel Schönberg spokojil s rolí spoluautora libreta a hudbu k *Margueritě* napsal francouzský skladatel Michel Legrand.¹³ Muzikál je mnohem komornější než předchozí díla Schönberga a Boulbilila – *Les Misérables (Bídníci, 1985)*, *Miss Saigon (1989)* i oba výše zmíněné tituly. Pro oba tvůrce je netypická i forma díla: muzikál není od začátku do konce zpíváný, nemá tedy operní formu a obsahuje i mluvené pasáže.

Marguerite odpovídá typu tzv. koncepčního muzikálu, jenž se spojuje především s tvorbou Stephena Sondheima a Harolda Prince. Jde o takové dílo, v němž jsou příběh, hudba, texty i další součásti zcela podřízeny základní myšlence, nějakému problému. V případě *Marguerity* je oním hlavním problémem spolupráce/kolaborace umělce s vládnoucím režimem (v daném případě navíc okupačním). Tedy otázka, do jaké míry může umělec s režimem spolupracovat, kdy se již stává kolaborantem a zda jej může očistit zapojení do odboje. Ostatně, tato otázka je stále aktuální i v českém prostředí, a to v souvislosti jak s nacistickým, tak komunistickým režimem.

¹² Otevřeno 1821, mimo jiné zde měly světovou premiéru hry Oscara Wilda *An Ideal Husband (Ideální manžel)* a *A Woman of No Importance (Bezvýznamná žena)*.

¹³ Autor hudby desítek filmů a seriálů, například francouzských filmových muzikálů režiséra tzv. nové vlny Jacquese Demyho *Les Parapluies de Cherbourg (Paraplíčka ze Cherbourgu, 1964)* a *Les demoiselles de Rocheford (Slečinky z Rochefordu, 1967)*. Držitel tří Oscarů za hudbu k filmům *The Thomas Crown Affair (Případ Thomase Crowna, 1968)*, *Summer of '42 (Léto roku 1942, 1971)* a *Yentl (1983)*. *Marguerite* je Legrandův divadelně muzikálový debut.

Tragická lovestory, volně inspirovaná Dumasovou *Dámou s kaméliemi*, se odehrává na pozadí okupované Paříže. Titulní hrdinka Marguerite Gautier, známá francouzská zpěvačka, je milenkou vysokého nacistického důstojníka. I během války, kdy mnozí nemají co jíst, si užívá radovánek života a slaví narozeniny se svými přáteli, z nichž mnozí rychle zbohatli po okupaci díky kolaboraci s nacisty. V průběhu oslavy však náhle začíná první bombardování Paříže. Během něho se do Marguerity zamiluje o mnoho let mladší pianista Armand a ona jeho lásku opětuje. Od té chvíle jsou oba hrdinové v neustálém nebezpečí. Armandovi přátelé a sestra jsou totiž aktivní v protiněmeckém odboji a ani německý důstojník Otto si nechce nechat líbit nevěru své přítelkyně. Dny plynou dál a vztah obou milenců je stále nebezpečnější. Nešťastnou náhodou se k Němcům dostanou dokumenty odboje, které přenáší Armandova sestra. Je okamžitě zadržena a vyslýchána. Židé, mezi nimi i někteří Armandovi přátelé, musí začít nosit žluté hvězdy a brzy začínají transporty do koncentračních táborů. Armand na silvestrovské oslavě zabíjí Otta a musí se do blízkého konce války skrývat. Margueritini 'přátelé' jí nyní odmítají pomoci. V den osvobození Paříže je Marguerite jako kolaborantka ukopána rozvášněným davem.

Přes originální myšlenku však muzikál vzbuzuje dojem, že není zcela dopracovaný. Hra i inscenace mají špatný temporytmus, zejména expozice je velmi pomalá a zdlouhavá (režie Jonathan Kent). Základním scénografickým prvkem jsou velké desky s mramorovaným povrchem, uzavírající jeviště ze tří stran. Posunováním či vysunováním pouze jejich částí vytváří scénograf Paul Brown většinu míst děje. Díky mohutnosti a nepříjemné khaki-fialové barvě těchto desek však scéna působí velmi těžkopádně; hlučné přestavby byly velmi rušivé.

Legrandova hudba v sobě nezapře, že je její autor především filmovým tvůrcem, přesto splňuje veškeré požadavky na muzikálové dílo. Je velmi melodická a zejména na interprety hlavní dvojice klade vysoké pěvecké nároky. Oba hlavní představitelé (Ruthie Henshall, Julian Ovenden¹⁴) však byli pěvecky i herecky brilantní, jejich dramatické herectví je jevem v zábavněhudebním divadle nepřilíš často vídaným.

The Sound of Music

Muzikál Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina II. *The Sound of Music* (Za zvuků hudby, 1959) patří k nejpobulárnějším muzikálovým dílům angloamerického světa. Jako jedno ze svých oblíbených děl se jej rozhodl uvést hudební skladatel Andrew Lloyd Webber, známý autor muzikálů *Jesus Christ Superstar* (1971), *Cats* (Kočky, 1981), *The Phantom of the Opera* (Fantom Opery, 1986) a mnoha dalších. Jeho produkční společnost The Really Useful Group se kromě zastupování autorských práv soustřeďuje zejména na produkci muzikálů a také pronájem londýnských divadel, kterých v současné době vlastní sedm (mezi nimi například prestižní Theatre Royal Drury Lane, Her Majesty's či London Palladium). Právě divadlo London Palladium, v němž se v posledních desetiletích hrálo mnoho klasických muzikálů (mj. *Šumař na střeše*, *Klec bláznů*, *Lod' komediantů*, *Král a já*, *Zpívání v dešti*), se stalo domovem nové inscenace muzikálu z prostředí rakouských Alp doby před anšlusem, muzikálu o Trappově zpívající rodině.

Nová inscenace na sebe strhla velkou pozornost již dlouho před datem pre-

14 Henshall je nositelkou Ceny Laurence Oliviera. Ovenden je herec známý především z televizních sérií, uváděných i u nás – *Ságy rodu Forsythů* a *Foylovy války*, kde vytvořil titulní roli.



Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II.: *The Sound of Music*. London Palladium 2006. Režie Jeremy Sams, scéna a kostýmy Robert Jones

miéry. Výběr hlavní představitelky vychovatelky Marie totiž probíhal v televizní show typu *Česko hledá superstar*. Mezi šesti tisíci adeptek nejprve odborná porota zvolila deset, které postoupily do televizního finále. Během osmidílné série, vysílané veřejnoprávní BBC, vyřazovali diváci adeptky telefonickým hlasováním, až v závěrečném finále dva miliony hlasujících vybraly vítěznou dívku – Connie Fisher, která se stala muzikálovou Mariou. Lloyd Webber, který se televizní show účastnil jako komentátor na zvláštním trůně, obhajoval tento mnohými kritizovaný postup zejména jedním důvodem: jak jinak najít schopnou dvacetiletou představitelku Marie, která by zároveň svým věhlasem dokázala přilákat do hlediště tisíce diváků? Samozřejmě se nemýlil, televizní show vzbudila obrovský zájem o inscenaci a již dva měsíce před premiérou dosahovaly tržby před-

prodeje výše šesti milionů liber. I po premiéře, která proběhla 15. listopadu 2006, byl *The Sound of Music* vyprodáný na několik měsíců dopředu.

V představení, které jsem viděl, hrála vychovatelku Marii Zoë Harrison, understudy hlavní role.¹⁵ Harrison byla dokonalou Mariou, která radostně běhá po horách, dokáže zpěvem upoutat pozornost šesti neposedných dětí a zastane roli jejich nové matky, kterou se nakonec sňatkem s kapitánem von Trappem stává. Ideálním představitel s brilantním pěveckým projevem byl i Simon Burke jako kapitán von Trapp. Úspěch každé inscenace *The Sound of Music* však do značné míry závisí na schopnostech účinkujících dětí. V této inscenaci byl talent dětských představitelů obdivuhodný, všichni

¹⁵ Hlavní herečkou role Marie je v současné době Summer Strallen.

zvládali bezchybně intonovat, tančit a hrát s neuvěřitelnou přesností i lehkostí.

Lloyd Webber se kromě výběru tvůrčího týmu a obsazení aktivně podílel i na dalších přípravách inscenace, čímž si podle svých slov plnil dětský sen. Společně s režisérem Jeremy Samsem provedli několik změn v původním libretu, především přidali dvě písně z filmu (*I Have Confidence in Me* a *Something Good*) a drobně pozměnili pořadí hudebních čísel.

Režiséru Samsovi se podařilo vytvořit svěží inscenaci, která je dostatečně romantická a sentimentální, ale která zároveň nesklouzává do kýče, k němuž má zobrazované idylické prostředí 'jód-lujících' alpských hor velmi blízko. Inscenace má perfektní tempo, herecké akce jsou přesně načasované, každý pohyb na jevišti má své opodstatnění a význam. Malebná výprava scénografa Roberta Jonese je vytvořena v dimenzích muzikálu superlativů – několika automatickými pohyby se scéna rychle a efektně mění z kláštera na alpskou krajinu, velký sál Trappova horského sídla, Mariinu ložnici, interiér kostela nebo jeviště nacisty obsazeného divadla. Hudební nastudování precizně provedl zkušený muzikálový dirigent Simon Lee.

Wicked

Po třech letech úspěšného provozování na Broadwayi byla i v Londýně uvedena extravaganza¹⁶ Stephena Schwartze¹⁷

¹⁶ Extravaganza – férie, divadelní hra s fantastickým dějem a pohádkovými postavami. Ve světě angloamerického hudebního divadla se pojem 'extravaganza' pojí také s nákladnými produkcemi z přelomu 19. a 20. století, v nichž často sentimentální příběh doplňovala hudba a ohromující podívaná, využívající cirkusové a varietní atrakce: jedná se o jednoho z přímých předchůdců muzikálu. Jako extravaganzu prezentují muzikál *Wicked* jeho autoři a producenti; inscenace v sobě pojí jak pohádkový děj, tak nákladnou podívanou.

¹⁷ Skladatel, libretista, textář; autor muzikálů *Godspell* (1971), *Pippin* (1972), spolupracovník společnosti Disney.

Wicked – The Untold Story of the Witches of Oz.¹⁸ Předlohou muzikálu byl román Gregory Maguirea z počátku 90. let minulého století *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*, jehož děj je inspirovaný v angloamerickém světě oblíbeným dětským románem *The Wizard of Oz* (*Čaroděj ze země Oz*) L. Franka Bauma z roku 1900. Příběh Maguireova románu, a tedy i muzikálu, časově předchází ději *Čaroděje ze země Oz*. Vypráví historii dvou kouzelnických přítelkyň Glindy a Elphaby a osvětluje tak původ mnohých skutečností, které román o Čaroději obsahuje. Zejména pak vysvětluje, jak se obě dívky dostaly ke svému pozdějšímu pojmenování Glinda Dobrá a Zlá čarodějnice ze Západu.

Literární předlohu se Schwartzovi podařilo výborně převést do kvalitního a důvtipného libreta. Dvě dívky – velmi populární Glinda a pro svou odlišnost odmítaná Elphaba (má zelenou barvu pleti) – se setkávají během studií na univerzitě a spřátelí se. Elphaba je nebojácna studentská bojovnice za dobro, svobodu a rovnoprávnost, proti útisku, dezinformacím a manipulacím s davem. Divákům povětšinou z řad dětí a mladé generace tak autor nenásilnou formou ukazuje nutnost projevit osobní odvalu a bojovat nejen za práva svá, ale i utiskovaných. Bystré myšlenky libreta doplňuje v inscenaci velkolepá výprava. *Wicked* patří k nejnákladnějším londýnským inscenacím, což je ze scény, kostýmů, líčení, speciálních masek a zvláštních efektů zřejmé na první pohled. Nechybí létání postav a předmětů, působivý je zejména závěr první poloviny, v němž se Elphaba vznese do

¹⁸ Premiéra 27. září 2006 v divadle Apollo Victoria (mimo oblast West Endu, přesto se však k němu jeho produkce přičítá). V roce 1930 zde bylo otevřeno kino, nahrazené po přestavbě v roce 1981 divadlem pro 2348 diváků. V letech 1984–2002 bylo domovem muzikálu Andrew Lloyd Webbera *Starlight Express*, poté prošlo náročnou rekonstrukcí, která obnovila jeho historické výtvarné prvky ve stylu art-deco.



Stephen Schwartz: *Wicked*. Apollo Victoria Theatre 2006. Režie Joe Mantello, scéna Eugene Lee, kostýmy Susan Hilferty. Diane Pilkington (Glinda), Kerry Ellis (Elphaba)

výšky mnoha metrů nad jeviště, které celé pokryje černým pláštěm a kde odzpívá svoji finálovou píseň.

Schwartzova hudba je v pop-rockovém stylu, ovšem není primitivní a jednoduchá, naopak je velmi prokomponovaná a pro interprety pěvecky náročná.

Jelikož se jedná o kopii broadwayské inscenace (která získala 3 ceny Tony¹⁹), vytvořil ji shodný tým: režisér Joe Mantello, scénograf Eugene Lee, výtvarnice kostýmů Susan Hilferty a světelný designér Kenneth Posner.

¹⁹ Cena Tony za nejlepší scénu, nejlepší kostýmy a nejlepší herečku v hlavní roli (Idina Menzel); v dalších šesti kategoriích, kde byl nominován, *Wicked* ceny nezískal a podobně neuspěl ani v žádné ze tří nominací na britské Ceny Laurence Oliviera (nejlepší režie, scéna, kostýmy).

The Lion King

Jestliže jsem výkony dětských herců v *The Sound of Music* označil za obdivuhodné, platí totéž i pro dětské představitelce muzikálu *The Lion King* (*Lví král*, 1997).²⁰ Jedno z nejúspěšnějších děl posledních let vzniklo na základě úspěšného filmu studia Walta Disneye z roku 1994. Převést jej z plátna na jeviště se divadelní sekce filmového studia Disney²¹ rozhodla po úspěchu divadelní verze

²⁰ Londýnská premiéra 19. října 1999 v divadle Lyceum.

²¹ Disney Theatrical Productions: tato sekce vyprodukovala i další muzikály – *AIDA* (2000), *Mary Poppins* (společně s producentem Cameronem Mackintoshem, 2004), *Tarzan* (2006), *The Little Mermaid* (*Malá mořská víla*, 2007), *High School Musical* (*Muzikál ze střední*, 2007) a několik dalších.



Elton John, Tim Rice: *The Lion King*. Lyceum Theatre 1999. Režie, kostýmy, masky Julie Taymor, scéna Richard Hudson a Michael Curry

▲▲ Brown Lindiwe Mkhize (Rafiki) a company

▲ Brown Lindiwe Mkhize

muzikálu *Beauty and the Beast* (*Kráska a zvíře*, 1994). Napínavý příběh lvíčete Simby, následníka trůnu krále savany Mufasy, má hamletovskou zápletku. Otce mu zavraždil mocichtivý strýček Scar, jehož nástrahy musí Simba překonávat a klestit si svou vlastní cestu životem, aby nakonec – na rozdíl od Hamleta – spočinul na otcově trůně.

Režisérka a výtvarnice Julie Taymor našla neobvyklý způsob, jakým přenést film na jeviště a vytvořit z něj svěbytné a navýsost divadelní jevištní dílo. Základním nápadem bylo využití spojení živého herce a loutky či nadobličejové masky, kterou herci ovládají, přičemž vodící mechanismy jsou vždy viditelné. Vzniká tak vysoce estetický scénický efekt. Loutky i masky jsou doplněny výrazným líčením herců. Tím, že se nejedná o realistické ztvárnění afrických zvířat, se divákovi stále ponechává značný prostor pro uplatnění vlastní fantazie.

Muzikál o lvím králi a jeho následníkovi je především okouzlující vizuální show. Diváci jsou od prvního okamžiku součástí příběhu: během úvodního čísla *Circle of Life* sledujeme probouzení africké savany do nového dne, zvířata se scházejí, aby přivítala na svět malého Simbu, syna jejich vládce Mufasy a budoucího krále. Jevištěm probíhají antilopy, nad hlavami létají ptáci, náhle mezi diváky začínají uličkami hlediště procházet zebrý, buvoli a sloni v životní velikosti... Africké sborové zpěvy, bubny, píšťaly a další typické zvuky Afriky se mísí s hudbou Eltona Johna a během okamžiku se africkou savanou stává celé divadlo.

Hudba, scéna i kostýmy využívají afrických etnických prvků a motivů. Původní popovou filmovou hudbu doplnil její autor Elton John s textařem Timem Ricem o tři nová hudební čísla a následně ji zkombinovali s africkou etnohudbou (autoři Lebo M, Mark Mancina, Hans Zimmer). Několik textů, respektive jejich

částí, se zpívá přímo v některém z afrických jazyků. Ve dvou proscéniových lóžích jsou hudebníci, kteří před zraky diváků doprovázejí představení živou hrou na bubny a africké flétny. Scénu vytvořil rodilý Jihoafričan Richard Hudson, který se přirozeně také dal inspirovat Afrikou a pro některé části dekorace využil i originální africké materiály. Moderní technologie umožňují téměř okamžité proměny prostředí: z točny s propadlem v momentu vyroste Lví skála, pohyblivé pásy plynule dovážejí a odvázejí dekorace (vysokou trávu, sloní hřbitov, džungli). Zcela zásadní úlohu má v inscenaci světelný design, který odpovídajícím způsobem, zejména pak barevně, vykresluje atmosféru savany a umocňuje emocionální zážitek. Iluzi afrického prostředí dotváří také tmavá pleť většiny účinkujících.

Profesionálně jsou zvládnuté scénické efekty létání, zejména během hudebního čísla *Can You Feel the Love Tonight*. Fakt, že závěsná lanka jsou divákovi naprosto neviditelná, snad není třeba zmiňovat. Iluze je dokonalá, což potvrzují i nadšené reakce přítomných dětí.

Propracovaná vizuální stránka však není v případě této inscenace náhradou kvalitní hudby či libreta. Skladatel Elton John psal hudbu až po dopracování libreta a na hotové Riceovy texty, díky čemuž hudba svým stylem i emočním nábojem zcela odpovídá příběhu. Muzikál tak nepostrádá místa dramatická (*Simba Confronts Scar*), napětí (*The Stampede*), romantiku (*Can You Feel the Love Tonight*) ani nezbytné komické scény (*The Morning Report*, *Hakuna Matata*, výstupy hyen ad.).

The Lord of the Rings

Rekord ve výši nákladů na jedinou inscenaci drží v současné době muzikál *The Lord of the Rings* (*Pán Prstenů*). Po



nepříliš velkém úspěchu čtyřhodinové verze v kanadském Torontu tvůrci muzikál přepracovali a o hodinu zkrátali. Londýnskou premiéru měl v prestižním divadle Royal Drury Lane 19. června 2007. Ani úpravy však dílu nepomohly vyřešit jeho základní problém, který tkví v samotné snaze převést třídílný Tolkienův román na jeviště do jediného představení. Producenti a tvůrci využili úspěch filmové trilogie a přitom neuvážovali nad tím, zda je možné tak rozsáhlý epický příběh s množstvím epizod, postav a dějišť vůbec pro divadlo zpracovat. Libreto je tak velmi zkratkovité a má špatný temporytmus. Některé scény jsou zdlouhavé (vytvoření Společenstva v Roklince, číslo *Star of Eärendil*), jiné pasáže jsou naopak až příliš stručné (scéna původně složitého přesvědčování Entů



o nutnosti boje se odehraje během pouhých několika vět); mnohé důležité epizody a postavy jsou vypuštěny úplně.²² Libreto a následně i inscenace postrádá větší vyostření konfliktu dobra a zla, jenž je ovšem v tomto příběhu naprosto zásadní; vždyť boj proti zlu (Sauronovi) je hlavní motivací veškerého jednání v Tolkienově příběhu.

Režisér Matthew Warchus (zároveň spoluautor libreta, textů písní a původce myšlenky převést *Pána prstenů* na jeviště) se snaží po celou dobu představení aktivně vtáhnout diváka do světa fantazie a rozvířit jeho emoce nejen příběhem a hudbou,

²² Tvůrci patrně předpokládají všeobecnou znalost příběhu. Podobně postupují často i autoři původních českých muzikálů, vytvořených podle klasických literárních předloh, zejména v komerčních divadlech. Typickým příkladem jsou *Tři mušketýři* v Divadle Broadway (2004).



Rahman, Värttinä, Nightingale: The Lord of the Rings. Theatre Royal Drury Lane 2007. Režie Matthew Warchus, scéna a kostýmy Rob Howell

◀◀ **Abbie Osmon (Galadriel)**

◀ **Michael Therriault (Gollum)**

▲ **Scéna v hostinci v Hůrce**

ale především pomocí scénických efektů. Podívaná začíná ihned po příchodu do divadla: proscénium a jeho okolí včetně prvních loží a části stropu je 'obrostlé' mohutnými kořeny, uprostřed nichž je v polovině výšky portálu zhruba desetimetrový kruhový otvor evokující jak samotný Prsten moci, tak Sauronovo oko. Ještě před začátkem představení je rozehrána etuda, během které hobiti běhají hledištěm a v prostoru nad ním se snaží chytit poletující světlušky. Nejrůznější spektakulární efekty se na diváka valí i dál během představení – ohňostroj nad jevištěm, postavy se vznášejí ve vzduchu, náhle mizí a zase se objevují, létají, poskakují v mnohametrových výškách, chodí

po jevišti na několikametrových chůdách, vidíme výbuchy ohně, artistické výkony účinkujících, skvěle secvičené bojové scény; skřeti a skuruti během přestávky probíhají hledištěm a straší diváky. Mezi nejefektnější čísla patří závěr prvního dějství, kdy čaroděj Gandalf bojuje se zlým ohnivým drakem Balrogem. Nad jevištěm se v celé jeho výšce a šířce zvedne loutka děsivého netvora a za hřmotného lomozu a křiku obou kouzelných postav se na diváky do hlediště žene velmi silný proud vzduchu, který rozfoukává po celém jeho prostoru stylizované kousky popela (malé černé papírky), divadlo se tak doslova fyzicky dotýká každého diváka. Efektní je také pád Gluma do ohnivé

propasti v Hoře osudu: v té samé chvíli, kdy spadne do ohnivé díry v podlaže jeviště, objeví se v horní části jeviště a zpomaleným letem padá jícnem sopky dolů.

Scéna, speciální efekty a světelný design jsou zážitkem pro smysly diváků a nejpůsobivější složkou inscenace, slabiny je naopak libreto, o kterém jsem se zmínil již výše, a hudba.²³ Ačkoliv je sama o sobě velmi působivá, jako složka jevištního díla se uplatňuje velmi problematicky. Scény s hobity doprovází severská folklorní hudba, pasáže s nadpřirozenými postavami doplňuje vokální hudba mystického, mysteriózního charakteru, stylově blízká hudbě ezoterické, relaxační. V epickém příběhu však působí nepatříčně. Texty téměř poloviny písní byly přeloženy do dvou elfských jazyků (vytvořených Tolkienem), čímž sice výtečně dokreslují atmosféru příběhu, ovšem neposouvají děj, navíc jich je nadužito, a mají tak retardující účinek.

Kvůli náročným efektům a artistickým výkonům mnoha představitelů ustupuje do pozadí herectví a také režie se smršťuje pouze do secvičení jevištních akcí od efektu k efektu. Inscenace je tak především smyslovým zážitkem.

Mezi uměním a podívanou

Divadla v londýnském West Endu nabízí široký repertoár rozličných muzikálových inscenací. Na jedné straně zde producenti uvádějí inscenace založené na hereckém umění a kvalitním dramaturgicko-režijním zpracování, které jevištnímu dílu dodává značný intelektuální a emoční náboj (*Cabaret*, *Chicago*), na druhé straně inscenace založené na drahé

²³ Scéna a kostýmy Rob Howell, speciální efekty Gregory Meeh, Paul Kieve a The Gray Circle, světelný design Paul Pyant. Autory hudby jsou indický skladatel A. A. Rahman, finská skupina Värttinä a anglický skladatel Christopher Nightingale.

výpravě a nákladných efektech, které kalkulují s odvěkým přáním mnoha diváků nechat se v divadle ohromovat 'nevída-ným a nečekaným' (*The Lord of the Rings*). Nákladná výprava a scénické efekty však nutně neznamenají kvalitu a úspěch inscenace. U některých děl dokonce nahrazují hodnotné libreto, hudbu, herectví či režii. Místo návštěvy muzikálového divadelního představení se tak divák stává svědkem podívané, blízké výpravné koncertní show, cirkusu či podobnému typu vystoupení. Po neúspěchu několika těchto produkcí však tendence uvádět stále nákladnější a výpravnější inscenace ustává; díky klesající vlně turismu v posledních letech se navíc londýnská divadla musí potýkat s nižší návštěvností. Producenti a investoři pochopitelně nechtějí vkládat své peníze do projektů, aniž by měli zajištěnou vysokou pravděpodobnost návratnosti svých investic.²⁴

V odborné veřejnosti se v posledních letech hovoří o konci vývoje muzikálu. Důvodem k těmto domněnkám je vývoj populární hudby, která rozvoj muzikálu spoluurčuje: mnohé současné trendy populární hudby totiž ze své podstaty muzikálovou tvorbu prakticky neumožňují. V posledních letech se také neobjevil žádný nový autor, který by dokázal vytvořit podobně úspěšný titul, jakým ve své době byli *Les Misérables* či *The Phantom of the Opera*. Jak již bylo zmíněno, nová tvorba se nedaří ani autorům někdejších hitů Lloyd Webberovi či Schönbergovi. Proto se dnes často využívá osvědčených hudebních postupů, které však zákonitě nepřispívají k rozvoji tohoto druhu divadla. Příkladem je nejúspěšnější muzikál posledního desetiletí *The*

²⁴ *The Lord of the Rings* se bez ohledu na titul nejnákladnější produkce v historii West Endu dočkal derniéry pouhý rok a měsíc po své londýnské premiéře. Také poslední dílo Andrew Lloyda Webbera *The Woman in White* nevydrželo na repertoáru déle než 18 měsíců, což je obecně považováno za neúspěch. O neúspěších Schönberga a Boulbilla je psáno výše.

Producers (Producenti, 2001) Mela Brookse, který se stylisticky vrací do doby zlaté muzikálové éry. O hudební krizi muzikálu svědčí i rozmach jukebox-muzikálů, které využívají starší, 'vyzkoušené' hity. Společně s nimi se stále výrazněji (a úspěšně) uplatňuje trend uvádění starších osvědčených muzikálových děl klasické formy, inscenovaných v moderní a co možná nejdokonalejší podobě: v posledních letech kromě už uvedených například *Mary Poppins* (2004), kde titulní hrdinka pomocí triků 'skutečně' létá, ze své malé tašky 'skutečně' vytahuje věšák, velký květináč či prostěradlo, které se zatřepáním změní v postel.²⁵

²⁵ Více o této inscenaci v článku Moniky Bártové „West End a současný muzikál“, *Disk 12* (červen 2005): 121–122.

Také dvě nejbližší westendové muzikálové premiéry budou znovuuvedením klasických děl: na prosinec se připravuje premiéra muzikálu Rodgerse a Hammersteina II. *Carousel* v produkci Kim Postorové a Cameron Mackintosh produkuje novou inscenaci Bartova klasického muzikálu *Oliver!*, tentokrát s Rowanem Atkinsonem v roli Fagina.

Literatura a prameny:

Prostějovský, M. *Muzikál* *Expres*, Brno 2008

Schmidt-Joos, S. *Muzikál*, Praha/Bratislava 1968

What's On Stage, č. 82, květen 2008

Programy k inscenacím:

Internetové stránky inscenací

www.ibdb.com

www.imdb.com

Borův Štěpánek

Jaromír Kazda

1

Jan Bor (vlastním jménem Jan Jaroslav Strejček), narozený v Praze 16. února 1886, pocházel po otci ze starého lhotického selského rodu, jehož předkové měli grunt mezi Hlubokou a Českými Budějovicemi už od roku 1470. Otec Matěj Strejček byl středoškolským profesorem kreslení. Po něm zdědil Jan výtvarný talent, který se mu později hodil jako režisérovi a scénografovi. Po matce, která se narodila v pražské úřednické rodině, získal naproti tomu patrně uměleckou vznětlivost a sklon k bohémství.¹

Bor navštěvoval gymnázium v Žitné ulici, kde učil též Alois Jirásek² a kde byl jeho spolužákem Karel Bakule, známý později jako režisér Karel Hugo Hilar (1885–1935). Oba mladíci, kteří se pak přátelili i na filozofické fakultě, inklinovali už za studií k divadlu, zkoušeli psát hry a začínali jako divadelní kritici. Hilar se dostal do Městského divadla na Královských Vinohradech jako lektor roku 1910 a v roce 1911 zde zahájil úspěšně režijní dráhu. Bor vydal během svých studií slavistiky a dějin světových literatur roku 1907 první naši monografii o Vojanovi.³ Cena tohoto pokusu, jehož nedostatky se zabývala tehdejší kritika, spo-

čívá pro dnešek v tom, že Bor vycházel z rozhovorů s Vojanem, který mu zpřístupnil i svou knihovnu, a že psal o jeho výkonech z vlastní zkušenosti.⁴ Jako divadelní kritik *Samostatnosti* a za studií v Berlíně a Mnichově se Bor seznámil s inscenacemi režiséra Maxe Reinhardta, který působil tehdy i na Kvapila, Hilara, Čapka, Dostala či Zavřela.⁵

První Borův sňatek s členkou Národního divadla, operní pěvkyní Olgou Valouškovou (1912), prohloubil Borův vztah k hudbě. Ačkoliv operu později režíroval pouze jednou (Janáček: *Její pastorkyňa*, Národní divadlo, premiéra 27. 2. 1941), plánoval – podobně jako Zavřel – inscenace Smetanových oper. S Františkem Zavřelem jsou spjaté také první Borovy pokusy

4 Bor napsal o Vojanovi též články „Vojanův Hamlet“, *Národní listy* 25. 12. 1907; „Vojanův a Kainzův Mefisto“, *Divadlo* (vyd. B. Kavka) 1907: 162 an.; „Eduard Vojan“, *Samostatnost* 1913, č. 174. V knize *Cestou k jevišti* z roku 1927 popsal mimoto na s. 132–134 Vojanova Othella, který mu byl při dvojmj nastudování této hry se Zdeňkem Štěpánkem (MDV 1930, ND 1940) vzorem pro plnokrevnou druhou verzi – srv. Müller 1957: 105. Roku 1950 Štěpánek natočil celou hru v režii M. Jareše v Čs. rozhlasu, DF10070-2.

5 Bor 1913: 394–402; v cit. článku píše o inscenacích Sofoklova *Krále Oidipa* a Tolstého *Živé mrtvolky*. Srv. Hilar, K. H. „Pro Reinhardta“, *Divadlo* (vyd. B. Kavka) 1912, s. 5 an., 33 an. Viz též „Max Reinhardt. Příklad tvůrce a prostředí“, in Hilar 1915: 99 an.; Čapek 1968: 41–42. Bor sám byl Reinhardtem ovlivněn nejvíc v inscenacích Aristofanovy *Lysistraty* (MDV, prem. 2. 2. 1926 a nově 14. 6. 1935) či Shakespeareova *Zkrocení zlé ženy* (tamtéž, prem. 29. 1. 1932). V druhém případě ho M. Rutte dokonce obvinil z plagiátu; čestný soud (jehož členy byli K. Čapek, F. Langer, F. Götz, J. Sajíc a J. Löwenbach) konstatoval šalamounsky, že Bor sice nekopíroval Reinhardtovu slavnou inscenaci z roku 1909, ale „dobře ji znal“. Ve *Zkrocení zlé ženy* Borovi hráli Petruchia a Katušku Z. Štěpánek a M. Glázrová. Glázrová roli nahrála roku 1952 v Bezdíčkově rozhlasové inscenaci s J. Dohnalem jako partnerem, DF 10077-9.

1 „Za zemřelým šéfem činohry“ in *S maskou i bez masky*. Ročenka Sirotcího spolku členů Národního divadla v Praze 1944, s. 56.

2 Srv. Bor, J. „Jirásek dramatik“, *Samostatnost* 1911, č. 156.

3 Bor 1907; kniha, kterou Bor dopsal za pobytu v Berlíně, obsahuje věnování dr. V. Tillemu. Hilarova opožděná recenze viz *Divadlo* (vyd. B. Kavka) 1908, s. 226–229.

o režii: roku 1914 byl Zavřelovým asistentem při inscenaci Wedekindovy *Lulu* u Morávkovy kočovné společnosti v Chrudimi a sám pak podle Zavřelovy režijní knihy inscenoval tutéž hru u Blažkovy společnosti v Nymburce.⁶ Chrudimská inscenace byla zvlášť významná, protože při zkouškách na ni se Bor setkal poprvé s mladým Zdeňkem Štěpánkem, který zde hrál prince Escernyho. Štěpánka tehdy nejvíc překvapila pevná fixace replik a aranžmá (Zavřel: „Uděláte tři kroky a řeknete tuto větu. Pak uděláte dva kroky, řeknete druhou větu, další krok – pauza – vezmete do ruky pudřenku a řeknete třetí větu“).⁷

28. 7. 1914 vypukla 1. světová válka. Štěpánka zavedla jako hulána, zajatce a pak legionáře do Ruska. Nepřestal tu hrát ani sledovat divadlo. Bor sloužil jako důstojník u vozaťstva v Haliči a na Podkarpatské Rusi, kde se rovněž sblížil s ruskou kulturou. Po válce působil Bor jako výbojný režisér i scénograf ve Švandově divadle na Smíchově (1919–1924). Bor tu roku 1920 nastudoval znovu *Lulu* i s druhým dílem *Pandořina skříňka*, zakázaném původně cenzurou, ve kterém hrdinku v Londýně zavraždí Jack Rozparovač. Hra se hrála v letech 1920–1922 ve dvou večerech se senzačním úspěchem celkem 140x. Alvu hrál František Smolík, paní Švandová hrála titulní hrdinku dvacetkrát, po jejím úrazu a nemoci v roli hostovaly Božena Durasová a po ní Anna Steimarová.⁸ Když se přišel Štěpánek po návratu domů Borovi připomenout,⁹ zahrál mu na zkoušku monolog Romea a úryvek z Vrchlického *Soudu lásky*. Přijatý ale nebyl: zřejmě mu po návratu ze

zajetí a z legií vadil ruský přízvuk, kterého se musel postupně zbavit.¹⁰

Roku 1921 se Bor pokusil o získání místa na Státní konzervatoři, ale neúspěšně.¹¹ Spolužák Hilar, který se stal mezitím po své slavné vinohradské éře šéfem činohry Národního divadla, pozval Bora, aby roku 1922 pohostinsky režíroval ve Stavovském divadle Molièrovu aktovku. Konkurovaly molièrovskému večeru na Vinohradech v režii Karla Čapka, kde dominoval Bohuš Zakopal.¹²

V té době zapůsobilo na české divadlo inspirativně druhé hostování Moskevského uměleckého divadla – nejprve Kačalovy skupiny (1921) a pak (1921/22) celého souboru v čele se Stanislavským. Hráló sérii představení v Městském divadle na Královských Vinohradech, ve Švandově divadle a v Plzni. Bor tak mohl zblízka sledovat jejich práci. Moskevští hráli i dvě ruské dramatizace Dostojevského: *Bratry Karamazovy* a *Zločin a trest*. Roku 1922 uvádí Bor ve Švandově divadle první vlastní pokus o dramatizaci Dostojevského – *Idiota* s Emou Švandovou v roli Nastasji Filipovny, Rudolfem Kadlecem jako Myškinem a Antonínem Fenclem v roli Rogožina. Byla to první česká dramatizace Dostojevského rozložená do dvou večerů.¹³

Štěpánek byl po hostování na Vinohradech a krátkém působení v Kladně 1920/21 roku 1921 angažován zpět na Vinohrady, kde rostl zejména zásluhou šéfa činohry Jaroslava Kvapila (šéfoval zde v letech 1921–1928). Kvapil na něm stavěl do značné míry repertoár jako předtím na Vojanovi a ovlivnil jeho

6 Zavřelova a Fischerova úprava vyšla jako režijní kniha: Wedekind, F. *Lulu*, Praha 1914. Srv. Bor, J. „Frank Wedekind“ (1916), přetisk in Bor 1927: 313–390.

7 Štěpánek 1957: 46–47. Srv. týž 1970: 61–65.

8 *Jevišťe* 1920, č. 2, s. 26 (O. Fischer) a č. 3, s. 29 (J. Vodák). Srv. Procházka 1922: 191–195; Scheinpflugová 1988: 56–57; Spalová 1978: 326–327.

9 Viz Štěpánek 1964: 51.

10 Štěpánek 1964: 51–53.

11 Učil zde však ve školním roce 1923/24.

12 Srv. „Zrcadlo kritiků a kritik: Molière“, *Jevišťe* 1922, č. 4, s. 59–60, a Václav Tille tamtéž, č. 3, s. 33–34.

13 *Jevišťe* 1922, č. 16, s. 245 a č. 17–18, s. 268–269. V Národním divadle se sice hráli *Bratři Karamazovi* (prem. 4. 5. 1922, režie Jaroslav Hurt), ale to byla francouzská dramatizace, jejímiž autory byli Jacques Copeau a Jean Croué.



Podle dobových kritik Jan Bor znamenitě psychologicky prokomponoval dramatický spád a sled scén. „Othello Zdeňka Štěpánka podržel leccos ze své původní kreace na Vinohradech, ale jeho jemný, ušlechtilý vroucí tón dovede v rostoucí žárlivosti nabrat zoufalé, hladavé bolesti, z rozcitlivění propukat do zděšené bezradnosti a zběsilosti, rozvášnit se až k vraždě, která mu však znovu vrací jeho něhu, vzlet a ušlechtilost. Je víc plný hoře a bezmocné závratí z pošlapané lásky a cti, než rozlačnělého, štvavého zvířecího pudu po pomstě, v záchvatu vášně a bolesti někde až na samém ostří možného zvratu“ (K. Engelmüller). „Kreuzmann [...] správně rozpoltil svého Jaga. Všude tam, kde byl sám, byl prostě shakespearovsky intrikánským, přízemním příživníkem moci a peněz [...] Rostl však do běsovské přízračnosti jako temný stín Othellův, vždy za ním ďábelsky postaven jako netopýří stín traviče duší [...] Jeho ďábelský škleb byl mrazivou odlikou Othellova úšklebku z bolesti. Nebylo tak hned dramaticky mocnější dvojice než tato psychologicky a magicky dvojníkovská...“ (neoznačený výstřížek, převzato z archivu ND).



William Shakespeare: Othello. Národní divadlo 1940. Režie Jan Bor. Zdeněk Štěpánek v titulní roli s Františkem Kreuzmannem jako Jagem

herectví. Bor přešel jako režisér na Vinohrady roku 1924 a působil zde do roku 1939 (roku 1928 se zde stal šéfrežisérem a v letech 1930–1936 byl uměleckým šéfem souboru). V prosinci 1929 získal jako pobočnou scénu ještě Komorní divadlo v Hybernské ulici – prací ve dvou tak odlišných prostorech následoval Reinhardtův berlínský příklad.

Štěpánek se stal Borovým protagonistou a sprátelil se i s jeho dvěma syny, budoucím režisérem Janem Strejčkem a hudebním kritikem Vladimírem Borem. Ze spolupráce a přátelství Jana Bora a Zdeňka Štěpánka vzešla první závažná studie o tomto herci (1927), v níž se režisér vyznal ze svého obdivu, pojmenoval hercovy hlavní prostředky a zdroje, ale upozornil ho zároveň na nutnost další práce na sobě i na některá možná úskalí jeho tvorby. Sám si přál podílet se na Štěpánkově budoucnosti, což se pak i po novém setkání obou v Národním divadle splnilo.¹⁴

2

Štěpánkovu spolupráci s Borem v Městském divadle na Královských Vinohradech (dále jen MDV) v letech 1924–1934 lze podrobně sledovat v monografii Jaroslava Vostrého z roku 1997 (s. 125–163). Herce a režiséra spojovala nejvíc láska k ruské kultuře a zejména k Dostojevskému. Štěpánek vytvořil v jeho dramatinizacích a režiiích mj. Raskolnikova ve *Zločinu a trestu* (1928, úprava „šitá Štěpánkovi na tělo“ vyšla téhož roku tiskem), *Mířu v Bratrech Karamazovových* (1931) a pak – při Štěpánkově robustnosti skoro protiúkol – knížete Myškina v *Idiotovi* (1934).¹⁵ Tomuto nesnadnému

14 Bor, J. „Zdeněk Štěpánek. Skizza k portrétu“, in *Bor* 1927: 137–182. Srv. Kopáčová 1968: 94–95; autorka se ovšem mylí, tvrdí-li, že Bor byl obviněn z plagiátu režiséra Jessnera místo Reinhardta (viz pozn. 5).

15 Za inscenace *Zločinu a trestu* a *Bratrů Karamazovových*, které zhlédl jako znalec Dostojevského i T. G. Masaryk, do-

vlastnímu pokusu předcházela v Národním divadle úspěšná konkurenční Dostolova inscenace Puřatovy dramatinizace *Idiota*, kde Myškina hrál Eduard Kohout či Zvonimír Rogoz, Rogožina Václav Vydra a Nastasju Filipovnu alternovaly Leopolda Dostalová s Evou Vrchlickou (v letech 1928–1931 se konalo 20 repríz).¹⁶ Předzvěstí Štěpánkova pozdějšího angažmá v Národním divadle (1934) bylo jeho hostování na této scéně 1930 jako Stavrogina v Götzově dramatinizaci Dostojevského *Běsů* (režie Karel Dostal). Štěpánek byl díky Borovi pokládán jaksi za ‘specialistu’ na Dostojevského.

Bor patřil k režisérům, kteří vedli Štěpánka k herecké všestrannosti, rozšiřovali jeho herecký rejstřík. Využil např. i zvláštního půvabu jeho drsně chraplavého zpěvu a svěřil mu Mackie Messera v Brechtově *Žebrácké opeře*, která byla na svou dobu tak úspěšná (20 repríz roku 1930 a 10 repríz po obnovení 1933), že ji zachytila nemá filmová reklama (bohužel bez Štěpánka), ale vyšla pak i na sérii desek firmy Homocord (už se Štěpánkem). Méně umělecky zdařilý byl jiný pokus, jak ekonomicky pomoci MDV za světové hospodářské krize 1932/3 – uvedení adaptace operety Johanna Strausse *Netopýr*, kde Štěpánek představoval postavu fanouška AC Sparty Bernáška (původně Eisensteina). Štěpánkův zpěv je zachycený v Kodíčkové ‘muzikálové’ filmové adaptaci Langrova *Obrácení Ferdýše Pištory* (1931, původní Borova inscenace měla premiéru v MDV 1929).

stal Bor státní cenu. Obě inscenace byly zčásti zachyceny filmovými šoty (první v němém filmu, druhá ve zvukovém, s podílem ruských emigrantů jako tanečníků ve scéně v Mokřém). Desky České akademie zachytily roku 1929 dlouhý Marmeladovův monolog ze *Zločinu a trestu* v podání Bohuše Zápala. Bor se k této hře vrátil v inscenaci Národního divadla (Prozatímní divadlo, prem. 9. 4. 1941), kde zkrátil úpravu ze dvou večerů na jeden; vedle Štěpánkova Raskolnikova hrál Marmeladova František Smolík, který svůj monolog později nahrál v Čs. rozhlasu, Soňu hrála tentokrát Marie Glázrová a Porfirije Petroviče Saša Rašilov; srv. Kohout 1975: 170.

16 Kohout 1975: 73–74.

**Arnošt Dvořák:
Husité. Přírodní
divadlo v Kostelci
nad Orlicí 1926.
Režie Jan Bor**



Méně známé jsou Borovy plenérové inscenace se Štěpánkem mimo MDV, které ho exponovaly jako „herce hrdinného českosti“. První z nich byla inscenace *Husitů* od Arnošta Dvořáka roku 1926 v přírodním divadle v Kostelci nad Orlicí. Kromě Štěpánka, který hrál Prokopa Velikého jako (1921) v Hilarově inscenaci v MDV, zde u ochotníků nezapomenutelně hostoval v roli císaře Zikmunda člen Národního divadla Karel Želenský a jako Jana Adamítka Milada Procházková.¹⁷ Šlo o mohutnou inscenaci s průvody, bitevními scénami a živými koňmi, na nichž jeli chvíli i Štěpánek a Želenský. Celkem mělo být 800 účinkujících (ochotníci z jednot Tyl a Kolár, sokolové, hasiči, legionáři, studenti a ve scéně u Naumburku dětský komparz). Zhlédlo ji přes 10 500 diváků, kteří se sjeli z celého kraje. Hudbu Jaromíra Weinbergra s chorály provedla hudba z Holic za řízení pana

¹⁷ Premiéru 29. 8. provázal opožděný Štěpánkův příjezd a řada technických problémů, které však byly při repríze 5. 9. režisérem Borem již zcela odstraněny – viz humorový popis opožděného příjezdu na premiéru a následných událostí, včetně Želenského recese, in Štěpánek, Z. „Autosmůla“, *Ročenka Kruhu sólistů MDP*, 1932, s. 56 a znovu pod názvem „Maličkosti to začalo“ ve sb. *Za oponou. Vzpomínky a příběhy divadelního života*, Praha 1944, s. 182 an. Zprávy o inscenaci a přípravách na ni viz *Orličan* 1926, č. 30, 31, 33–36, 38 a 42 nebo *Orlické proudy* 1926, č. 30–32, 35–36, 38, 42.

Holuba. Vzácné snímky ukazují bohužel jen jevištní část s vyměnitelným paravanovým pozadím a občas štíty vojáků seskupených pod jevištěm. Hlediště bylo na přírodním svahu naproti. Místní kritiky nešetřily chválou režie, hostujících herců i snažení všech ochotníků a nesnadné organizace tak velké kulturní akce. Dočasným problémem, urgovaným časopisecky, bylo jen vracení půjčených historických kostýmů.

O druhé mohutné plenérové Borově inscenaci se Štěpánkem – jubilejní, ale mezisletové sokolské scény o sedmi obrazech s 2100 účinkujícími (!), provedené roku 1928 na Královské (= Císařské) louce v Praze – máme dokladů víc.¹⁸ Premiéra byla v neděli 24. června od 21.00 do 22.30 hodin. Výpravu vytvořili Alfons Mucha, Ladislav Šaloun a Bohumil Gottlieb. Hudbu z děl českých skladatelů upravil

¹⁸ Procházká, F. S. / Medek, R. / Gintl, Z. *Ze svobody k porobě – porobou k svobodě*. Jubilejní scéna v sedmi obrazech, pořádaná na oslavu prvního desetiletí Československé republiky v rámci mezisletových závodů a sjezdu slov. hasičstva ve dnech 24., 25., 29. června a 1., 5., a 6. července 1928 [...]. Navrhl: Jan Bor [...], Čs. obec sokolská, Praha 1928; srv. *Věstník sokolský* 1928, č. 176, s. 310–311. Podrobná kritika K. Engelmüllera vyšla v *Národní politice* 26. 6. 1928, s. 5; Borova režijní kniha (Divadelní oddělení Národního muzea, č. 11723) obsahuje i 14 vzácných scénických návrhů, pravděpodobně od Ladislava Šalouna či Alfonse Muchy.

L. V. Čelanský a provedla ji Česká filharmonie za jeho řízení. České tance nacvičila Vlasta Burínová. Hlavní historické postavy Přemysla, Svatopluka, Karla IV., Husa, Jiřího z Poděbrad, Komenského, Palackého a Neznámého vojína vytvořil Zdeněk Štěpánek. Text slavnosti hry, která končila odhodlanou přísahou bránit republiku, napsali František Serafín Procházka, Rudolf Medek a Zdeněk Gintl. Diváci sledovali hru jak ve speciálně vybudovaném hledišti na Císařské louce s lóžemi a místy k sezení i k stání (vstupné od 20 do 5 Kč), tak na nábřežích pod Vyšehradem a na smíchovské straně (za 2 Kč). Dochované scénické návrhy (viz pozn. 18) a snímek ze scény „Svatopluk, tvůrce Říše velkomoravské“ ukazují, že scénická konstrukce byla třípatrová (obdobu německé tzv. mysterijní scény, často užívaná též Reinhardtem) a režisér musel se sólisty a početným sokolským komparzem zvládat i horizontální členění jeviště na levé, střední a pravé. Herci museli nadsadit mimiku, gestiku i hlasové prostředky, aby tak obrovský divadelní prostor zvládli (žádné mikroporty!). Kritika ale upozorňuje na technický problém, že ve výjevu upálení Jana Husa v Kostnici „Jan Hus nesmí viditelně slézat z hořící hranice“. Uznává (pouhých 8 let po Vojanově smrti), „že Zdeněk Štěpánek ukázal se zas v plné síle své tvůrčí osobitosti a pronikl zvláště svým zvukovým hlasem, upomínajícím tolik na Vojana, je u umělce tak význačných hodnot a schopností samozřejmé“ (viz pozn. 18).

Třetí Borova plenérová inscenace se Štěpánkem byla opět alegorická sokolská scéna – tentokrát pro 9. Vsesokolský slet ke 100. výročí Tyršova narození za účasti prezidenta Masaryka – *Tyršův sen* (Štěpánek v roli Tyrše) z roku 1932. Také k ní se dochovala režijní kniha.¹⁹ Byla to vize antických olympijských her, provádě-

zená Tyršovým hlasem. Postavy antic-
kých atletů se změnilly v sokoly a alego-
rickou postavu Génia národa. V závěru
zazněl mnohatisícový „slib zakladateli,
že Sokol bude chránit vlast živou hrází
těl a kamenným vzdorem a že v nás bude
pěstovat helénské ctnosti.“²⁰

Zůstává historickým paradoxem
a osobní Štěpánkovou tragédií, že právě
on, který v Borově filmu *Neporažená ar-
máda* (1938, původní název „Vlast volá!“)
přednášel tak sugestivně vojenskou pří-
sahu první republiky, opakovanou na-
stoupenými posluchači vojenské akade-
mie, byl vybrán a dostal rozkazem přečíst
do Československého rozhlasu zprávu
o nutnosti kapitulace po Mnichovu.²¹

Kusem občanské odvahy byl Štěpán-
kův Richard III. v Borově inscenaci (MDV,
premiéra 22. 3. 1934),²² kde tyranovi v kr-
vavém přísvitu pod hákovým křížem hol-
doval lid vztyčenými pravicemi (na pro-
test Německého velvyslanectví musela
vzápětí svastika zmizet), a zejména Mac-
beth, už v Národním divadle, premiéra
28. 10. 1939;²³ tam diváci přesto (anebo
právě proto), že byli žádáni rozdávánými
lístky, aby se zdrželi hlasitých reakcí, bouř-
livě tleskali po slovech Ladislava Boháče:
„Buď sebedeší noc, den přijde zas!“ Ště-
pánkův Macbeth měl kostým černý jako
esesácké uniformy a spletení hadi na

20 *Divadlo* (SČH) 1931/32, č. 12, s. 21; srv. Pražák 1946: 62. Ne náhodou v roce 1968 podepsal Z. Štěpánek mezi prvními občany petici k obnovení Sokola, zakázaného komunisty roku 1948 po památné manifestaci účastníků posledního 11. Vsesokolského sletu proti nim (tělovýchova byla potom násilně sjednocena pod vedením KSČ).

21 Nahrávka se dochovala na rozhlasové fólii. Okolnosti jejího vzniku viz Vostrý 1997: 190.

22 V *Richardu III.* byla Štěpánková v inscenaci z roku 1934 partnerkou v roli lady Anny Ibllová. 31. 10. 1957 nahrál Štěpánek na desku Supraphon DV 15066 F scénu s lady Annou v podání V. Fabianové.

23 Škoda, že Štěpánek nenatočil scény z *Macbetha* na desku se svou divadelní partnerkou Olgou Scheinpflugovou (ta si ale nahrála monolog lady Macbeth soukromě), nýbrž s Leopoldou Dostalovou, jež kdysi na scéně hrála tuto roli v inscenacích s E. Vojanem a s K. Vávrou (obě: režie J. Kvapil, ND 1916, MDV 1925). O Borově inscenaci *Macbetha* srv. Scheinpflugová 1988: 275 a Boháč 1981: 146.

19 Režijní návrh je uložený v Divadelním oddělení Národního muzea H 6 A 31051, Borova režijní kniha tamtéž pod č. 11723.

trůně při delším pohledu připomínali zase – hákový kříž! (Výprava: V. Hofman.)²⁴

3

Jan Bor byl jmenován šéfem činohry Národního divadla za tzv. druhé republiky v lednu 1939, ale skutečně ji vedl jen do začátku roku 1942, tj. do nastolení Heydrichova utuženého okupačního režimu. Ostatně, už jeho vstupní inscenaci, Dykova *Posla*, okupanti po svém příchodu zakázali, a předznamenal tak celou éru. Protektorátní spolupráce Bora a Štěpánka vyvrcholila Borovou dramaturgií Kupkovy historické hry *Zuzana Vojířová* (prem. 28. 2. 1942), kde hrál Štěpánek Petra Voka z Rožmberka a Marie Glázrová titulní roli. Inscenace měla sto repríz (!) a zvláště živý ohlas „vzbudilo Štěpánkovo pojetí jinotajné „Ody na jižní Čechy“, dochované na pozdější desce a zachycené retrospektivně též v televizním Štěpánkově medailonku *Ohlédnutí* (1966, režie J. Dudek). Na přímý zásah kolaborantského ministra Emanuela Moravce však musel režisér text závěrečného dílu měnit.²⁵

Bora při jeho srdeční chorobě zlomilo především vynucené shromáždění 24. 6. 1942 v Národním divadle, které mělo za úkol dokázat, že čeští divadelníci odsuzují atentát na Heydricha. Tato nátlaková akce, zorganizovaná okupanty za aktivní účasti zrádcovského ministra školství a osvěty Emanuela Moravce, byla v naší době srovnávána s tzv. antichartou.²⁶ Toto srovnání však kulhá, protože za protektorátu, po Heydrichově smrti, šlo opravdu o život. Do hlediště byli po-

24 *Macbetha* uvedlo Národní divadlo v aktualizujícím překladu tehdy nedávno tragicky zesnulého Otokara Fischera, jehož jméno muselo být vzhledem k jeho židovskému původu utajeno.

25 Viz Procházka 1947: 40.

26 Srv. televizní dokument P. Taussiga a P. Jančárka *Zpátky ni krok? aneb Zpráva o podepisování v Čechách* (2002), srovnávající především 'antiatentát' 1942 s 'antichartou' 1977 – dvě události, pro něž bylo zneužito pražské Národní divadlo.



Emanuel Moravec, Václav Talich a Jan Bor při tzv. Antiatentátu, Národní divadlo 24. června 1942

vinně nakomandováni nejen členové Národního divadla, ale i ostatních pražských divadel. Proti své vůli „byl vybrán“ senior souboru, Rudolf Deyl starší, pro kterého si páni dojeli, přestože byl již v penzi, aby přečetl prohlášení, že čeští divadelníci odsuzují spáchaný atentát. Podle historika Tomáše Pasáka začíná kolaborace až tam, kde člověk překročí hranici mezi tím, k čemu je donucený, a tím, co už dělá z vlastní iniciativy. Kdyby byl Deyl odmítl v době stanného práva prohlášení přečíst, patrně by ho zastřelili a výzvu by přečetl někdo jiný. Nedopustil se tedy kolaborace ve smyslu Pasákovy definice, stejně jako ostatní, kteří byli nahnáni do hlediště. Opona šla nahoru, na scéně byla Hitlerova busta a vlajka s hákovým křížem. Orchester spustil (rovněž na rozkaz) německou hymnu a předepsaný pozdrav byl vztyčena pravice. Hlediště zůstalo záměrně rozsvícené a vystrašené divadlo, plné nejen příčinnivých fotografů, nýbrž i gestapáků, podle předpokladu propagandy vyhovělo. Kdo by ruku nezvedl, „označil by se“ a šel by automaticky ke zdi. Skutečnou atmosféru ukazuje fotografie, na níž je vidět posupný Moravec

v lóži a za ním dva uražení a ponížení, šéf opery Václav Talich a šéf činohry Jan Bor: výraz tváří všech je víc než výmluvný!

A jak to bylo se Zdeňkem Štěpánkem? Štěpánek po napadení Sovětského svazu Němci přišel o možnost hrát své oblíbené ruské autory (bylo to kromě nové Borovy verze *Zločinu a trestu* a jeho adaptace Gončarovovy *Strže*, kde byla Štěpánkovou partnerkou Vlasta Fabianová, Tolstého *Vzkříšení*: zde hrál Štěpánek znovu s Olgou Scheinpflugovou, které jako vdově po Karlu Čapkovi musel dát Bor na nátlak Němců výpověď). Bor ve spolupráci s dramaturgem Götzem hledal cestu, jak použít proti okupantům jejich dramatiky (vedle klasiků např. Zerkaulenova *Rejthara*). V té době povolal Štěpánka do Černínského paláce k výslechu německý rada ing. Anton Zankl.²⁷ Když herec odcházel, vyběhl z vrátnice vrátný a zařval: „Meine Hochachtung, Herr Marschall!“, načež se zašklebil. Štěpánek tak zjistil, že vědí o jeho roli v *Bílé nemoci*.

Když byl po tom všem pobídnut předsedou Klubu sólistů ND Václavem Vydrou st., aby se za Národní divadlo účastnil obdobného ‘dobrovolně povinného’ setkání herců s říšským protektorem K. H. Frankem v Rudolfinu 10. 3. 1943, neodmítl. Na závěr byl náhle vyzván, aby za soubor promluvil. Nezadal si, jelikož Franka ke zděšení organizátorů oslovil česky (a to mohlo být nebezpečné, protože Frank jako sudetský Němec česky uměl, naštěstí byl už opilý). Štěpánek údajně řekl: „Pane státní sekretáři, přiznám se, že jsem se sem bál jít, ale jsem rád, že jsme sem přišli, neboť aspoň vidíte, že jsme také lidé a že je s námi možno lidsky jednat. A tak si myslím, že byste už s těmi žaláři, koncentráky a šibenicemi mohl přestat.“²⁸

Tento výrok může působit jako dodatečná autostylizace ve snaze se obhájit. „Adina Mandlová kolegův projev vylíčila

takto: ‘Mezi jinými přišel se Zanklem ke stolu K. H. Franka Zdeněk Štěpánek, za zjednaného klidu oslovil jej česky a jeho proslov byl Zanklem překládán. Jeho řeč vyzněla ve smyslu, že po tomto sblížení bude dána českým kulturním pracovníkům větší možnost uměleckého rozvoje a tento večer je považován z naší strany za příslib lepšího nakládání a využívání uměleckých sil... V určitém smyslu naznačoval, že s Čechy se docílí vůbec více po dobrém než nátlakem.“²⁹ Podle Hany Vítové však „Štěpánkův projev nebyl ani v nejmenším denunciační či servilní“³⁰ a podle svědectví Jiřího Hájka „byl projev Štěpánkovi Antonem Zanklem velmi zazlíván“, což potvrzuje Štěpánkovo tvrzení, že mu Zankl kvůli proslovu veřejně vyhrožoval.³¹ Štěpánek tedy patrně dokázal v improvizované řeči užít dvojznačnosti, kterou si Němci i Češi mohli vyložit po svém. O výše uvedené jednoznačné ostrosti lze právem vyslovit pochyby. Po válce byl Štěpánek kvůli této (později dezinterpretované) epizodě a několika dalším obviněním nařčen z kolaborace, ale byl po řízení trvajícím dva roky (jeho výsledek zřejmě vedle řady svědectví ovlivnil i Štěpánkův vstup do KSČ) plně rehabilitován.³²

Nemocný Bor nevydržel tlak okupace a zemřel v Zámostí na Hluboké 25. 3. 1943.³³ Vedení činohry převzali Götz s Hlávkou. V zápase pokračovali režiséři Dostal, Frejka, Novák a Podhorský.

Pokud jde o Štěpánka, stojí v této souvislosti za to dodat, že ještě než byla roku 1947 dokončena jeho soudní očista, postavili se za něj dva umělci, jejichž protektorátní minulost byla bez diskusí. Nový ředitel Národního divadla Václav Vydra st.,

27 Popis výslechu viz Štěpánek 1964: 234–236.

28 Viz Vostrý 1997: 204.

29 Kašpar 2007: 160.

30 Motl 2006: 213.

31 Kašpar 2007: 160.

32 Srv. Motl 2006: 210–214 a Kašpar 2007: 160–162, 173–175.

33 Viz Štěpánek 1943: 25.

čerstvý člen KSČ, vyšetřoval interně Štěpánkovu protektorátní minulost. Chtěl ho dát, podle svědectví Eleny Hálkové, při vystoupení v Lucerně vypískat. Když Štěpánek, který nesměl do vyšetření svého případu hrát, vystoupil na podium Lucerny, spustili někteří diváci (spontánně nebo organizovaně?) povyk. A tehdy si baritonista Zdeněk Otava, který se Štěpánkem vystupoval na povzbuzujících komponovaných večerech za války, stoupl před Štěpánka a chránil ho vlastním tělem. Toto výmluvné gesto křiklouny po chvíli uklidnilo. Když pak Štěpánek tiše začal Pirandellův monolog o ještěrci, která zahynula v žáru pouště, během několika okamžiků měl posluchače ve své moci, jak to uměl jen on.

To druhé zastání vykonal nacisty vězněný režisér Jaroslav Kvapil, týž, který v květnu 1945 při uvítání prezidenta Beneše na znovuotevření Národního divadla řekl – jistě i s vědomím shromáždění za heydrichiády –, že naše zlatá kaplička prožila chvíle, kvůli nimž by bylo třeba ji znovu vysvětit. Kvapil pozval pak právě Štěpánka, aby zaskočil za onemocnělého Vladimíra Lerause v roli Hektora při premiéře jeho obnovené inscenace Shakespearova *Troila a Kressidy* 2. 5. 1947 v Městském divadle na Vinohradech.³⁴ Také tomuto představení byl pří-

³⁴ Partneri v inscenaci, Svatopluk Beneš (2004: 42) i Otomar Krejča (v telefonickém rozhovoru s J. Kazdou 13. 8. 2007, tomuto Kvapilovu retrospektivnímu nastudování *Troila a Kressidy* věnovaném) dosvědčili, že Hektor v *Troilovi a Kressidě* patřil k významným Štěpánkovým výkonům (hrál ho kromě premiéry několikrát). Neměl by tudíž chybět v žádném příštím výčtu Štěpánkových rolí, přesto nebo právě proto, že Štěpánek kvůli němu 'zaskočil' z Národního divadla zase na svém bývalém vinohradském působišti, vedeném nově spolupracovníkem z protektorátu, Jiřím Frejčkou, který Kvapilovi asistoval. Svatopluk Beneš se ovšem mylí, když tvrdí, že Štěpánek hrál Hektora již v původní Kvapilově inscenaci (MDV, prem. 16. 12. 1921) – hrál ho ve skutečnosti V. Vydra st., kdežto mladému Štěpánkovi byla tehdy svěřena role starce Priama! Krejča, který v inscenaci z roku 1947 hrál roli Ajaxe, měl se Štěpánkem dokonce šermířský soubor. Krejča měl zprvu ze Štěpánka strach, Štěpánek ho ale uklidnil a oběma se pak ve střetu na scéně podařilo vždy vyvolat potřebné napětí; srv. Sajic, J. „Shakespeare – Kvapil“, *Lidová demokracie* 4. 5. 1947, Březovský, B. „Obnovená

tomen prezident Beneš s chotí. Některí lidé nejenom v Národním divadle podlehli kampani v tisku a zapochybovali o Štěpánkově cti. Jeho (a Borův) někdejší vinohradský šéf Štěpánkovi jako umělci i člověku věřil a dal to v krizovém okamžiku jeho života veřejně najevo.

Literatura:

- Beneš, S. *Být hercem*, Praha 2004
 Boháč, L. *Tisíc a jeden život*, Praha 1981
 Bor, J. J. „Jirásek dramatik“, *Samostatnost* 1911, č. 156
 Bor, J. J. *Eduard Vojan*, Praha 1907
 Bor, J. „Max Reinhardt. Poznámky k jeho dnešnímu vývoji“, *Lumír* 1913, 14
 Bor, J. *Cestou k jevišti*, Praha 1927
 Čapek, K. *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968
 Hilar, K. H. *Divadelní promenády. Zázpisník dojmův a idejí 1906–1914*, Praha 1915
 Kašpar, L. *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda. Kolaborace. Rezistence*, Praha 2007
 Kohout, E. *Divadlo aneb Snář*, Praha 1975
 Kopáčová, L. „Šéf Jan Bor“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–1967*, Praha 1968
 Motl, S. *Mraky nad Barrandovem*, Praha 2006
 Müller, V. „Shakespeare v MDP“, *Padesát let Městských divadel pražských 1907–1957*, Praha 1957
 Pražák, A. *Dr. Miroslav Tyrš. Osвобоzenecký smysl jeho díla*, Praha 1946
 Procházka, A. *Dnové života*, Praha 1922
 Procházka, J. *Generace za Hilarem a Ostrčilem (1935–1945)*, Praha 1947
 Scheinpflugová, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1988
 Spalová, O. *Sága rodu Budilova*, Praha 1978
 Štěpánek, Z. „Za Janem Borem“ (řeč v krematoriu na rozloučenou), *Divadlo* 1943, č. 2 (25. 5.)
 Štěpánek, Z. „Setkání s Janem Borem“, in *Padesát let Městských divadel pražských 1907–1957*, Praha 1958
 Štěpánek, Z. *Herec*, Praha 1964
 Štěpánek, Z. *Za divadlem kolem světa*, Praha 1970
 Vostrý, J. *Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny*, Praha 1997
 „Za zemřelým šéfem činohry“, in *S maskou i bez masky. Ročenka Siroťčího Spolku členů Národního divadla v Praze 1944*

inscenace Kvapilova“, *Národní osvobození* 7. 5. 1947. Ze zkoušek na *Troila a Kressidu* se dochoval týdeníkový šot 305/47 KČ 13, kde však Štěpánkův záskok zachycen není.

Socha – architektura – veřejný prostor

Celodenní odborný seminář s tímto názvem proběhl 7. října 2008 na Filozofické fakultě Ostravské univerzity (FF OU). Pořádala jej tamní katedra české literatury, literární vědy a dějin umění ve spolupráci s Národním památkovým ústavem (NPÚ), odborným pracovištěm Ostrava, v rámci grantového výzkumu *Socha ve městě*. Témata semináře byla svými přehledy zajímavá a inspirativní i pro současné *scénologické bádání*. Dovolím si tedy na tomto místě alespoň malou informativní poznámku o jeho průběhu a jednotlivých příspěvcích.

Jako první vystoupil se svým referátem historik architektury Martin Strakoš z ostravského pracoviště NPÚ a zároveň čerstvá posila ostravské uměnovědné katedry FF OU. Strakoš se dlouhodobě a systematicky zabývá zejména architekturou a urbanismem druhé poloviny 20. století v českých zemích, se zvláštním zřetelem k problematice socialistického realismu, tzv. *sorely* na území ostravsko-karvinské sídelní aglomerace. Jeho příspěvek nesl název *Vzpomínka na hrdinství a oběti – památníky a pomníky osvobození a obětí II. světové války v české a zčásti slovenské architektuře*.

Hlavní pozornost věnoval Strakoš zejména *Památníku Osvobození* v ostravských Komenského sadech. Tento monument bývá velmi často mylně označován za totalitní připomínku vítězných tzv. ostravské operace, provedené Rudou armádou mezi 10. březnem až 30. dubnem 1945. Rozšířený omyl spočívá v tom, že tento pietní objekt byl vybudován z velké části ze spontánní lidové finanční sbírky

a odhalen ještě v demokratických poválečných předúnorových poměrech v den prvního výročí osvobození Ostravy – 30. dubna 1946. Památník s mauzoleem a dominantním třináctimetrovým kamenným pylonem je dílem architekta Jana Jírovce. Sochařská výzdoba – čtyřmetrové sousoší sovětského vojáka a českého dělníka stejně jako figurální bronzové reliéfy na dvou symetrických desetimetrových bronzových křídlech pocházejí od Konráda Babraje¹ a Karla Vávry.²

Co tedy způsobilo, že se tento pomník vzniklý téměř celé dva roky před komunistickým únorovým pučem stal – v místních podmínkách – jedním z nejznámějších totalitních symbolů? Odpovědi jsou stejně jednoduché jako překvapivé. První spočívá v obecně málo známém faktu, že v řadách sovětské armády působili i na osvobozených územích, kromě agentů, také důstojníci pověřeni dohledem nad hroby a pomníky padlých vojáků Rudé armády. Pod jejich supervizí a schválením vznikala nejen dočasná provizorní pohřebiště padlých – velmi často v samotném centru města (v Praze například přímo na Staroměstském náměstí či v Ostravě před budovou Nové radnice), ale později také definitivní kamenné či bronzové monumenty. Byť byly realizované návrhy často výsledkem otevřené výtvarné soutěže, byl členem výběrové komise ve většině případů právě zmíněný ‘pověřený

1 Konrád Babraj (1921–1991), český sochař. Absolvoval zlínskou Školu umění u Vincence Makovského. Žil v Brně.

2 Karel Vávra (1914–1982), český sochař a medailér. Absolvent pražské AVU u Otakara Španiela. Žil v Ostravě.

a prověřený' důstojník Rudé armády, jehož souhlasu a schválení výsledná podoba pomníku podléhala. Sovětský svaz tak touto cestou daleko na území střední Evropy 'exportoval' část své *vizuální scénické identity*, dá se říci pomyslné kóty svého pozdějšího impéria.³ Zároveň v jejich preferovaném výtvarném řešení sledává Martin Strakoš v souladu se svou tezí o *karnevalovém charakteru sorely* počátek invaze typické tvarové ikonografie určujících architektů předválečné sovětské éry (zejména I. A. Fomina), libující si ve specifických stalinských variacích tradičních historických architektonických prvků, zejména vítězných oblouků, sloupů a bran.

Druhou příčinou postupné proměny vnímání ostravského pomníku – které se Martin Strakoš šířeji nevěnoval, jež je ale ze scénologického hlediska ještě inspirativnější – je fakt, že se komunistický režim, halasně se hlásící se všemu sovětskému, okamžitě po převzetí moci v Československu ideologicky 'zmocnil' také tohoto místa – původně ještě svobodného a demokratického vyjádření vděčnosti osvoboditelské armádě. Památník se stal *dějištěm* všech možných slavností, scén a rituálů. Ke slavnostnímu shromáždění v den osvobození postupně přibýly akce s původním posláním pomníku nesusouvisející a vládnoucími strukturami horlivě *scénované*: pravidelné lampionové průvody u příležitosti říjnové bolševické revoluce, pionýrské sliby, vojenské přísahy a dokonce i ideologicky vyžadované kladení svatebních kytic čerstvých novomanželů jako vyjádření díky za život „v míru a socialismu“. Pietní místo se stalo *ideologickou scénou*.

Také druhý příspěvek, který na konferenci zazněl, se týkal memoriálních pa-

3 Abychom však byli spravedliví: jednotnou *korporátní identitu* mají také americké vojenské hřbitovy a pomníky v západní části Evropy, s tím podstatným rozdílem, že se jejich vnímání v čase nezměnilo v symbol imperiální expanze.

mátek. Renata Skřebská, odborná pracovnice Pedagogické fakulty Ostravské univerzity, se systematicky věnuje sochařské tvorbě Julia Pelikána⁴ a Jana Třísky,⁵ zejména jejich *funerálním plastikám na hřbitovech střední Moravy*. Hřbitov je pochopitelně také – byť značně specifickým – veřejným prostorem. Je místem, kde jsou na závěr pozemské pouti naposledy *scénovány* nejen lidské tělesné ostatky prostřednictvím pohřebního obřadu, ale také – jakoby pro věčnost – vzpomínky na zesnulé v podobě nejrůznějších hrobek, náhrobků, pomníků a soch. A právě na sochařskou výzdobu rozsáhlých a historicky cenných hřbitovů v Přerově a Prostějově se Renata Skřebská ve svém vystoupení zaměřila. Umělecká díla z dílen dvou význačných moravských sochařů výmluvně vyprávějí nejen příběhy rodin objednavatelů, ale také nám zprostředkovávají důležitou zprávu o proměnách hodnot a dobového vkusu. Zvláště Jan Tříška jde při řešení některých zakázek v reliéfním díle téměř cestou rekapitulačního scénování význačných momentů ze života nebožtíka (např. hrob MUDr. Ondřeje Příkryla v Prostějově).

Jako třetí vystoupila v dopoledním přednáškovém bloku Marcela Macharáčková, vedoucí uměnovědného oddělení Muzea města Brna, s referátem *Sochařské realizace v Brně na přelomu 20. a 21. století*. Dr. Macharáčková se ve své práci zabývala brněnským veřejným prostorem a zejména úlohou sochařských děl v proměnlivé urbanistické krajině největšího moravského města. Zmínila se o absenci barokních plastik, jež vzaly za své v době budování brněnské okružní třídy, i o zmizelém díle sochaře

4 Julius Pelikán (1887–1969), český sochař. Na pražské AVU žák Josefa Václava Myslbeka a Jana Štursy. Převážnou část života prožil v Olomouci.

5 Jan Tříška (1904–1976), český sochař. Nejprve pracoval v ateliéru Julia Pelikána. Pak vystudoval sochařství a medailérství na pražské AVU u Otakara Španiela. Žil v Prostějově.

Antona Břenka⁶ (po vzniku samostatného Československa byl z nacionalistických důvodů stržen nejen pomník německého starosty Gustava Winterhollera, ale také pomník básníka Friedricha Schillera a císaře Josefa II.). Pak ve svém vystoupení pokračovala přes „krále brněnských normalizačních pomníků“, jak Marcela Macharáčková nazvala režimního sochaře Miloše Axmana,⁷ a jeho díla až do současnosti. Nejzajímavější částí jejího příspěvku byla analýza současného stavu. Brno sochám ve veřejném prostoru očiividně přeje, konkurovat mu v našich podmínkách v tuto chvíli – mimo Prahu – může pouze Liberec se svými pravidelnými aktivitami společnosti *Spacium* vedené Ivanou Raimanovou.⁸ Nejvýraznějšími akcemi v tomto směru jsou především: *Socha pro Brno*, *Sochy v ulicích – Brno Art Open '08* a projekt *Sochařského parku Kraví hora*. V rámci prvního zmíněného projektu schváleného v roce 2006 má postupně během deseti let vzniknout v Brně několik nových soch věnovaných význačným osobnostem a jejich spojení s Brnem. První z nich, socha Wolfganga Amadea Mozarta od Kurta Gebauera,⁹ byla odhalena 11. května 2008 před divadlem Reduta, v němž roku 1767 jednáctiletý hudební genius koncertoval se svou sestrou Annou Marií. V rámci druhého projektu *Sochy v ulicích – Brno Art Open '08* se ve dnech 23. 5. až 27. 6. tohoto roku konala dočasná sochařská prezentace v brněnských ulicích. Umělecká díla sedmadvaceti zúčastněných umělců byla inscenována v nejrůznějších městských zákoutích a vstupovala s obyvateli

6 Anton Břenek (1848–1908), rakouský sochař českého původu. Profesor umělecko-průmyslové školy v Liberci a později ve Vídni.

7 Miloš Axman (1926–1990), český sochař. Studoval Školu umění ve Zlíně u Vincence Makovského. Žil v Brně.

8 Více informací viz www.spacium.cz.

9 Kurt Gebauer (1941), český sochař. Vedoucí pedagog ateliéru sochařství VŠUP Praha.

i návštěvníky města do vzájemné interakce. Třetí zmíněný projekt, *Sochařský park Kraví hora*, je zatím pouze ve stádiu příprav.¹⁰

Po polední přestávce se tematická pozornost semináře přesunula z jihu Moravy zpět na sever. Nejprve se odborný pracovník NPÚ v Ostravě Dalibor Halátek věnoval centrálnímu prostoru Moravské Ostravy. Ve svém vystoupení – *Hlavní ostravské náměstí a jeho mariánský sloup. Stěhovaný monument a jeho návrat na původní místo* – se zabýval pohnutou historií jedné z mála ostravských barokních památek: mariánského sloupu od sochaře Johanna Hyacinta Zelandera z roku 1764. Právě ten se totiž na přelomu 50. a 60. let 20. století stal cílem ideologicky motivované likvidace. Vládnoucí komunistická garnitura se ve snaze „posílit novodobý revoluční charakter Ostravy“ rozhodla „vymístit staré církevní plastiky“. Jejich místo zaujala – na nově pojmenovaném náměstí Lidových milicí – ‘uvědomělá socha’ milicionáře od Vladislava Gajdy. S opětovným nastolením demokratických poměrů se mohlo vrátit náměstí ke svému původnímu názvu Masarykovo a také dříve nežádoucí církevní památka se po nezbytné rekonstrukci směla 18. října 1992 objevit na svém historickém místě.

V ostravském prostředí se ve svém příspěvku pohybovala také odborná garantka semináře, historička umění Marie Šťastná z FF OU. Její pozornost se soustředila na téma *Nová city – sochařské objekty Ostravy Poruby. Osazování architektury a prostoru sídliště od 50. do 80. let 20. století*. Zabývala se sochařskými díly ve veřejném prostoru nově budovaného města Poruby. Nenechala bez povšimnutí nejdrobnější realizace (domovní znamení), ideologicky laděné sochy z 50. let (Jan Simota: Oslava práce – Šťastní lidé – Světlá budoucnost, Antonín

10 <http://kravihora.hvezdarna.cz/index.php?sekce=sochy>

Ivanský: Úroda atd.), uvolněnější a intimnější tvorbu 60. let (Jindřich Wielgus: Podvečer, Miroslav Hájek: Ležící žena), ani monumentální realizace v architektuře (Vladislav Gajda: Prometheus). Její příspěvek však nebyl pouhým výčtem, ale přesvědčivě doložil výše zmíněný fakt *ideologického kótování* daného teritoria prostřednictvím soch a plastik. Jako by se tu sochařská díla stala statickými hraničními kameny či mezníky vyznačujícími obrys nově tvořeného reálného i politického (scénického) prostoru. Zároveň je jim přiznána značná symbolická moc, jinak by nebyly právě sochy, plastiky či sloupy tak oblíbenými a vděčnými terči ikonoklastů všech dob při každé významné změně společenskopolitických podmínek. Jinými slovy: nestačí odstranit staré bohy či vládce, změna je dokonána teprve tehdy, až jsou odstraněny i jejich pomníky...

Ostravské prostředí se ve sféře sochařských děl ve veřejném prostoru vyznačuje jedním významným specifíkem. Sochařská díla jsou zde – tak jako jinde – nejen vztyčována a případně strhávána či ničena, ale také velmi zvláštním způsobem *recyklována*. To znamená, že se tu můžeme setkat nejen s likvidací soch, ale s jejich nejrůznějším, veskrze utilitárním přemísťováním a putováním. Právě proto se další vstup *Ostrava jako Velikonoční ostrov – putující sochy v krajině města* (s nímž na semináři za Centrum základního výzkumu AMU vystoupil autor této poznámky) týkal tohoto zvláštního jevu a jeho *scénologických* kvalit. 'Putujících' plastik není v centrálním ostravském městském obvodu právě málo. Jmenujme za všechny aspoň dva příklady. Prvním z nich je nepochybně busta Leoše Janáčka od sochaře Václava Uruby,¹¹ která byla původně odhalena v roce 1980 před budovou Městské nemocnice v Ostravě jako

připomínka skutečnosti, že zde 12. srpna 1928 – v bývalém sanatoriu dr. Kleina – slavný hudební skladatel zemřel. Jméno tohoto hudebního veličána nese také ostravská konzervatoř, která si v roce 2003 připomněla padesáté výročí svého založení. Toto kulaté jubileum se rozhodli představitelé školy 'oslat' přemístěním Janáčkovy busty z původního místa před svou novou budovu. Vedení nemocnice s přesunem nesouhlasilo, ale nebylo mu to nic platné – město, které je zřizovatelem obou institucí, vyhovělo Janáčkově konzervatoři, a tak byla před uměleckou školou 'slavnostně odhalena' staronová plastika a její původní místo před nemocnicí zeje prázdnotou.

Ještě výmluvnějším a ostudnějším případem ostravského sochařského *recyklátu* je osud busty prvního československého prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka od sochaře Josefa Mařatky. Jde o bronzovou variantu původně mramorové podobizny, která vznikla v první polovině 20. let 20. století pro pražskou radnici a městské úřady ve Vršovcích, Smíchově, Bubenci atd. Magistrát města Ostravy osadil tuto bustu nejprve 6. března 2000 – u příležitosti 150. výročí narození prvního československého prezidenta – v adekvátním prostředí foyeru Nové radnice. Později ji zde však nahradila busta prvního sociálnědemokratického primátora Ostravy Jana Prokeše a pro Masaryka se hledalo 'nové uplatnění'. V roce 2007 tak byl zcela utilitárně a pragmaticky osazen na nízký sokl před budovou muzea (původně staré ostravské radnice) u příležitosti dokončení rekonstrukce Masarykova náměstí. Tak se tato ryze interiérová busta ocitla naprosto nevhodně v rozlehlém exteriéru, kde nedůstojně zaniká. Současné vedení města se připravilo o jedinečnou příležitost realizovat na nově opraveném náměstí svou vizi 'Masaryka pro třetí tisíciletí'. Tyto nekoncepční a hokynářské transfery soch významných osobností vypovídají

11 Václav Uruba (1928–1983), český sochař. Studoval na AVU Praha u Karla Pokorného. Žil v Ostravě.

o současné politické reprezentaci třetího největšího města České republiky velmi mnoho: dávají jasné svědectví o přešlapování na místě, absenci velkorysosti a jasné vize, tedy o nedostatku kvalit, jimiž paradoxně vynikal každý z výše zmíněných *přesouvaných* mužů – Janáček, Masaryk i Prokeš...

Na závěr semináře, před obsáhlou debatou, vystoupil designér a sochař Evžen Scholler, který má v ostravském městském prostoru několik zajímavých realizací. Jeho příspěvek se však pro změnu netýkal města, v němž působí, ale krátkého filmového záznamu jeho dojmu

z nového *železničního nádraží v japonském Kjótu*. Právě tento supermoderní obří polyfunkční komplex svou velkorysou výtvarnou výzdobou působí – vzhledem k tématu konference – jako nedostatečně vysoko nasazená laťka...

Celkově přinesl ostravský seminář řadu cenných a inspirativních podnětů. Zájemce, který by se chtěl podrobněji seznámit s jednotlivými příspěvky, odkazují na sborník, který by měl být v nejbližší době vydán. Více informací jistě ochotně poskytne marie.stastna@osu.cz.

Radovan Lipus

Petrolejové lampy: první titul „České sezóny“ v Divadle Komedie

V obecném povědomí je pražské Divadlo Komedie scénou zaměřenou na středoevropskou dramaturgiu, která uvádí u nás dosud nehrané a málo známé tituly především německy píšících autorů. Tuto zažitou představu zřejmě naruší série inscenací českých divadelních i nedivadelních textů, jež má doplnit tematické zaměření dramaturgie sezony 2008/09 na „Ztroskotance a snílky“.¹ Vzniká tak k hlavnímu tematickému zaměření této sezony paralelní dramaturgická linie nazvaná „Česká sezóna“, v rámci které se v Divadle Komedie setkáme s těmito tituly: Jaroslav Havlíček, *Petrolejové lampy* (režie D. Jařab), Egon Hostovský, *Cizinec hledá byt* (režie D. D. Pařízek), Josef Škvorecký, *Lviče* (režie V. Čermáková), Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za*

světové války (režie D. D. Pařízek, inscenace vznikne v koprodukcii s vídeňským Schauspielhaus) a David Jařab, *Ztracená melodie* (původní text v režii autora).²

Divadlo Komedie otevřelo svou „Českou sezónu“ 29. září 2008 premiérou jevištní adaptace románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* v režii Davida Jařaba, který je rovněž autorem scénáře a scény.³ Román je vrcholným dílem české psychologické prózy, které se dostalo do obecného povědomí filmovým zpracováním Juraje Herze (1971), v hlavních rolích s Ivou Janžurovou a Petrem Čepkem. Divadelní návštěvníci se mohou s tímto titulem setkat na scéně Divadla

1 Převzato z tiskové zprávy „Dramaturgický plán Divadla Komedie pro rok 2008/09“; text je dostupný na internetových stránkách divadla: < <http://www.prakomdiv.cz/newmedia.asp?zprava=78&id=>> (cit. dne 18. 10. 2008).

2 Převzato z tiskové zprávy „Dramaturgický plán Divadla Komedie pro rok 2008/09“; text je dostupný na internetových stránkách divadla: < <http://www.prakomdiv.cz/newmedia.asp?zprava=78&id=>> (cit. dne 18. 10. 2008).

3 Scénář, scéna, režie David Jařab, hudba Petr Haas, kostýmy Kamila Polívková; hrají Ivana Uhlířová, Karel Roden, Martin Finger, Jirí Štrébl, Hynek Chmelař.

na Jezerce, kde se režie ujal Juraj Herz (premiéra 7. 11. 2006). *Petrolejové lampy* v režii Ivana Rajmonta jsou v současnosti rovněž na repertoáru Klicperova divadla v Hradci Králové (premiéra 29. 4. 2006). Můžeme tedy říci, že podobně, jako tomu bylo u prvního titulu minulé sezony, *Procesu* Franze Kafky v režii Dušana D. Pařízka,⁴ ani v případě Havlíčkových *Petrolejových lamp* nejde o snahu objevit nový nebo málo známý titul pro české jeviště, jak bylo dosud v Divadle Komedie zvykem. Inscenátoři mohli naopak počítat s tím, že diváci budou srovnávat s románem, s filmem či s jinými divadelními inscenacemi. V případě Kafkova *Procesu* se recenzenti více méně shodovali na vysokých kvalitách inscenace, která nakonec získala cenu Alfréda Radoka za inscenaci roku 2007. *Petrolejové lampy*, první titul sezony 2008/09, však vzbudily mnohem rozpornější reakce. To ještě nemusí znamenat selhání autorského týmu. Škála protichůdných, kritických i pochvalných recenzí inscenace souvisí podle mého názoru především se schopností či neschopností oprostít se od svých vlastních, předem vytvořených představ a ztotožnit se, nebo alespoň přistoupit na imaginaci režiséra a na jeho 'čtení' inscenovaného textu. Možná právě proto, že diváci přicházeli do divadla s bohatou škálou obrazů a dojmů, jejich očekávání se většinou zřejmě nenaplnila. Nevěřím, že by někdo mohl předpokládat, že v Komedii uvidí vzkříšení Herzových *Petrolejových lamp*. Přesto však mohl být leckdo zklamaný. David Jařab pracuje s námětem románové předlohy skutečně výrazně autorsky a vztah jeho inscenace k románu je poměrně autonomní. Tím lze rozptýl názorů na výsledné jevištní dílo vysvětlit bez toho, abychom vyvozovali hodnotící závěry z ne jednoznačného ohlasu. Pro mne osobně bylo zhlédnutí inscenace silným zážitkem.

4 O této inscenaci jsem psala v *Disku* 24 (červen 2008): 145–152.

David Jařab ke vztahu mezi románovou předlohou a scénářem inscenace řekl: „Snažil jsem se nepodléhat mnoha krásným románovým obrazům, protože jsem věděl, že představují bohužel pro divadlo smrt. Věnoval jsem se naopak zcela dvěma hlavním postavám a snažil se je co nejvíce očistit od 'jilemnických krajinek' ve jménu obrazů nových.“⁵ Jařab byl ve své snaze očistit románovou předlohu skutečně důsledný. Touto metodou dospěl k inscenačnímu tvaru, který rozhodně není výsledkem (pouhého) převedení příběhu do divadelního jazyka. Inscenátoři se nechávají románovou předlohou inspirovat jako zdrojem motivů, jejichž společným jmenovatelem je vztah hlavních hrdinů, Štěpky a Pavla. Tyto motivy následně zaznívají v inscenaci jako akordy nové hudby, v níž jsou libozvучné lidové a lokální nápěvky nahrazeny zvuky ticha a všedního dne. Jařab svůj přístup k inscenované látce vyjádřil následovně:

„Velice mě zajímá ten prostor, kde z autentické, často téměř dokumentární literatury vyrůstá něco neuchopitelného. Havlíčkovy *Petrolejové lampy* do tohoto prostoru přesně patří. Čím 'menší' jsou poměry, ze kterých vyrůstají, čím 'obyčejněji' se jeví jejich pozadí, tím magičtější a absolutnější nakonec jsou. Nejsou intelektuálním konstruktem, ale v podstatě dokonalou japonskou básní o tragickém, ale možná i krásném soužití paní Li a pana Ti. V tomto směru je to veskrze klasické dílo. Jen málo našich děl nám tak ukazuje, jakou cestu jsme za sto let urazili v přístupu k lásce a k soužití dvou sobě blízkých bytostí. Zároveň nás zase takové dílo nutí přemýšlet o těch dnešních vztahových 'konvencích'.“⁶

5 Převzato z tiskové zprávy pro inscenaci *Petrolejové lampy*. Text je dostupný na internetových stránkách divadla: < <http://www.prakomdiv.cz/newmedia.asp?zprava=79&id=>> (cit. dne 18. 10. 2008).

6 Viz „Tisková zpráva k inscenaci“, dostupná na internetových stránkách Divadla Komedie: < <http://www.prakomdiv.cz/newmedia.asp?zprava=79&id=>> (cit. dne 20. 10. 2008).

Inscenační klíč režiséra odhaluje již pohled na otevřenou scénu, který se nám naskytne po vstupu do hlediště. Uprostřed prázdného jeviště, přímo proti divákům, stojí velký fragment kachlové stěny. Z jejího otvoru ve tvaru oblouku vychází kolmo směrem k divákům dřevěná lávka, zasahující hluboko do hlediště a připomínající lávku hanamiči z japonského tradičního divadla. Scénický prostor vzniká vlastně v průniku těchto dvou, na sebe kolmých a k sobě kontrastních míst. Na této napůl realistické a napůl symbolické scéně se odehraje vše. Kachlová stěna se během inscenace před našima očima stává postupně i současně kamny v síni venkovského statku, hřbitovní bránou, domovem i hrobkou. Dřevěný most je cestou, kterou Štěpka Kiliánová s Pavlem Malinou musí na tisíce způsobů projít – jako hravě spolu zápasící dívka a chlapec, jako staropanenská nevěsta a luetický ženich, jako vdova oplakávající muže, který k ní nikdy nepřišel, a živá mrtvola muže bez budoucnosti.

Sevěřený jevištní tvar, soustředěný na vztah Štěpky a Pavla, je předznamenán téměř němým prologem – jakousi forbírou pánů otců, kteří se po lávce vydávají směrem k nám. Kilián (Jiří Štrébl) a Malina (Hynek Chmelař) postupují vpřed skoro neznatelnými, šouravými kroky, jejichž monotónní pravidelnost se po jisté době stává skoro směšnou. Zpomalená, zdlouhavá úvodní scéna procházky starců rozhodně není samoučelná. Právě v tomto čase, který se jakoby zpomalil, se najednou odhalí hrozba pádu, obsažená v každém našem kroku. Chůze, jež se nám může zdát pouhým nástrojem pohybu z místa na místo, se v podání starců náhle proměňuje ve skoro neznatelný, ale usilovný zápas s gravitací, ve scénu vzdorování a oddalování pádu a konce. Tento úvodní výstup, který je napůl klaunskou etudou a napůl wilsonovskou drobnokresbou stařecké chůze, anekdoticky uvozuje celou inscenaci a odhaluje rovinu,

kteřá nemá zůstat skryta za tématem ne-naplněného vztahu Štěpky a Pavla. Právě naopak, téma konce a konečnosti jako neustálé a všudypřítomné riziko a míra, kterou měříme naše životní osudy jako šťastné nebo nešťastné, jako naplněné nebo plané, se stává filtrem, skrze který následující scény sledujeme.

Téma času, pomíjivosti, konečnosti je v inscenaci přítomné především skrze Pavlovu nemoc. Úvodní předscéna toto téma zobecňuje jako všelidský úděl, který se skrze Pavlovu nemoc pouze tematizuje, vyjevuje.

Štěpka Ivany Uhlířové není staropanenská, ale spíše panenkovská, nikdy v ženu neproměněná. U této mladinké Štěpky je hlavně mládí argumentem pro její neochvějnou víru v krásnou budoucnost. Je to dívka, která touží po romantické lásce a současně má jasnou, tradičně osvědčenou představu, jak to bude dál – svatba, děti... a žili spolu šťastně až do smrti. Ve svém kostýmu, ve kterém se spojují prvky měšťanských šatů s bohatostí kroje, se ztrácí, sotva se může hnout. Její kostým je natolik výrazný, že se stává dominantním výtvarným výrazovým prostředkem inscenace. Nejsou to však šaty, jsou to tradice, zvyky a předsudky maloměsta, které Štěpčino tělo obalují. Odkládáním a rozbalováním jednotlivých vrstev kostýmu se z panenky stává koketní dívka, pragmatická selka i toužící žena. Ani v těchto chvílích to však nejsou Štěpčiny šaty. Jsou to divadelní masky, které Štěpka nosí a mění podle příležitosti, jako by jimi zakrývala svou vlastní tvář, kterou současně skrze tyto masky stále hledá.

V protikladu k převažujícímu symbolismu, k jakémusi divadlu objektů v hereckém projevu Ivany Uhlířové, je role Pavla, v podání Karla Rodena, hluboce psychologicky propracovaná a sugestivní. Roden svým výkonem předkládá psychologickou drobnokresbu vnitřního světa člověka ztrácejícího kontakt s realitou,



Jaroslav Havlíček: Petrolejové lampy. Divadlo Komedie 2008. Scénář, scéna a režie David Jařab, kostýmy Kamila Polívková, hudba Petr Haas. Karel Roden (Pavel Malina) a Ivana Uhlířová (Štěpka)

vědomého si své nemoci a konečnosti – svého ‘pomínutí’ a pomíjivosti. „Neustálá nejistota, kdeže a v jaké fázi příběhu se to vlastně nacházíme“, o které mluví David Jařab, se hlavně díky postavě Pavla a výkonu Karla Rodena nestává zcizujícím prostředkem, měnícím románové vyprávění v sérii scén. Roden dokáže přecházet mezi přítomností, minulostí a budoucností zcela přirozeně. Žádné zcizující střihy mezi scénami, ale jediný labyrint, kterým procházíme, jako když se probíráme pamětí. Roden dokáže různé časové roviny propojovat v organickém tvaru, jehož látka se neřetězí, ale vrství jako vzpomínky. Vzniká tak plastický obraz lidské bytosti, do jejíhož nitra nám dává nahlédnout.

Rodenův Pavel oblečený ve zbytcích vojenské uniformy a se špatnou pověstí dobrodruha a nebezpečného muže, který ve velkém světě něco zažil, je přesně ten typ, který může romantickou dívku Štěpku okouzlit. Štěpka je zase v protikladu ke světu, který Pavel poznal, zcela neuvěřitelným stvořením. Jejich vztah v sobě dokonale spojuje fascinaci jinou bytostí a současně neustálé zraňování se a zklamávání ze střetů dvou cizích si světů. Jejich spojení je jen zdánlivě tragické a protikladné. Jařabova inscenace na-

opak evokuje pocit, že tyto ztracené duše k sobě bytostně náležejí jako život a smrt. Jejich spojení je ve skutečnosti zcela přirozené. Je třeba to jen přijmout.

Režisér si z románové předlohy vyzbral několik základních motivů, které uvolňuje z časové posloupnosti příběhu a proměňuje je ve scénickou báseň o osamělých duších, o lásce, o životě a smrti. Metodou očištění inscenované látky od všeho epicky obrazného (‘jilemnických krajinek’) extrahoval Jařab z Havlíčkovy románové studie maloměsta esenci vztahu Štěpky a Pavla. Esenci, ve které jsou časy, místa a situace destilovány tak dlouho, až vznikne jakoby jediný obraz, okamžik, ve kterém je vše: kachlová stěna je domácími kamny i hřbitovní zdí, cesta vede k domovu, kostelu i na hřbitov. Románová předloha je tak proměněna v poetický útvar, který nevypráví, ale evokuje několika slovy a obrazy základní elementy působící skrze postavy.

Petrolejové lampy v Divadle Komédie v sobě spojují zdánlivě nespojitelné: obraz českého maloměsta a psychologickou drobnokresbu se symbolikou a obřadním charakterem východních divadelních forem v nečekaně působivém a poetickém obraze.

Jana Horáková

Hyvnar, Copeau, errata

V snahe zareagovať na Hyvnarovu kritiku mojej staršej knihy *Herecké techniky 20. storočia* (Jan Hyvnar: „O hereckých technikách 20. stololetí“, *Disk* 21, září 2007, s. 173–177) som sa zaoberal aj jeho knihou *Francouzská divadelní reforma*. Za účelom vlastného poučenia som si pozrel predovšetkým kapitolku *Copeau a Starý holubník* (s. 99–133). A bol som prekvape-

ný. Narazil som tam totiž na rad nedostatkov a medzier vo výklade. Keďže tá kniha v českom prostredí funguje ako prameň, obávam sa, aby sa omyly neprenášali ďalej, a tak si dovoľujem na nasledujúcich riadkoch opraviť aspoň tie najzávažnejšie. Teraz mi nejde o polemiku s Janom Hyvnarom, ale jednoducho o úprimnú snahu zabrániť šíreniu nepresností, čo

by mohlo mať negatívny dopad nielen na študentskú obec, ale aj teatrologické myslenie všeobecne.

Pôjdem po poriadku:

s. 99 – „Jacques Copeau, který neměl žádné zkušenosti s jevištěm“ (pred vznikom Starého holubníka)

To teda mal! Založeniu Starého holubníka predsa bezprostredne predchádzala inscenácia dramatizácie Dostojevského *Bratov Karamazovovcov* roku 1911 v Théâtre des Arts. Bol to rozhodujúci obrat v Copeauovom živote. Pravda je, že ako režisér tam bol uvedený Arsène Durec. Avšak Copeau spolu s Crouém bol autorom dramatizácie rozsiahleho ruského románu, čo už samo osebe nieslo významný podiel na budúcom inscenačnom tvare. Okrem toho spolu s Durecom obsadzovali roly – medzi inými vtedy vybrali Charlesa Dullina do postavy Smerďakova, bol to začiatok veľkej kariéry tohto herca. Hoci ako režisér bol napísaný Durec, inak vcelku bezvýznamná postava dejín francúzskeho divadla, Copeau sa pravidelne zúčastňoval skúšok, divadlo ho fascinovalo a ako autor dramatizácie často zasahoval do umeleckej práce súboru. Navyše, Durec v predstavení hral brata Ivana, a tak Copeau veľakrát, keď tamten bol práve na javisku, musel prevziať režisérsku paličku. Dramatizácia *Bratov Karamazovovcov* zohrala v živote Copeaua naozaj mimoriadnu úlohu, nielen preto, že to bola jeho prvá a preňho rozhodujúca „zkušenost s jevištěm“, ale aj preto, že sa k nej potom viacnásobne vracal, a to už bez Arsèna Dureca – ako režisér, aj ako predstaviteľ jednej z postáv. Mimochodom, táto dramatizácia Dostojevského sa v preklade Heleny Malířovej uvádzala aj v Čechách.

s. 99 – dramatická prvotina Copeaua „*Ranní mlha*, přesně ve stylu Dumasa ml.“

Ako dumasovskú ju označil iba kritik Francisque Sarcey, známy obdivovateľ Dumasa, ktorý ho videl azda všade.

Dá sa pochybovať o oprávnenosti tohto tvrdenia.

s. 99 – Copeauova dcéra „...Ewige...“

V skutočnosti mal dcéru Hedwig (Edwige), nie Hewig (Ewige). Je známe, že za manželku mal evanjelickú Dánku Agnes, a v tom treba hľadať aj pôvod krstného mena ich druhej dcéry, po slovensky Hedvigi. Z katolíckeho Francúzska mala zasa táto dievčina krstné meno Françoise.

s. 102 – „G. Barbieri, který prošel bulvárem.“

Typická chyba autorov, ktorí nejdú do prameňov, iba recyklujú cudziu literatúru. Keby bol mal Hyvnar v ruke aspoň jednu fotografiu z predstavenia, určite by si všimol neklamné ženské pohlavné znaky. G. Barbieri totiž nebol muž, išlo o Ginu Barbieri(ovú), ktorá hrávala významné postavy v Starom holubníku, okrem iného aj matku Julie v Copeauovej hre *Rodný dom*.

s. 102 – „Plánovala se pouze tři představení týdně, aby se uchovala vysoká úroveň hry.“

Ide tu o nepochopenie dobovej Copeauovej dramaturgickej stratégie. Nie „pouze“, ale „až“ tri – bolo treba napísať! Bulvár mával iba jedno predstavenie, kým sa neobohralo, zato Copeauovo umelecké divadlo malo zostavený týždenný repertoár, čo ho odlišovalo od merkantilných spôsobov. Jemu v prvom rade išlo o to, aby rozložil riziko neúspechu jednej hry. Chystal sa totiž experimentovať! Na rozdiel od bulvárneho divadla, ktoré vsadilo na jedinú hru a muselo nadbiehať nízkemu vkusu publika, Copeau chcel uvádzať „odvážne nové kusy, ktoré sa dokážu presadiť až časom“. Vysoká úroveň hereckej hry tu bola sekundárnym argumentom.

s. 104 – V hře *Žena zabítá dobrotou* „byl jen stůl a dvě židle“.

Tie tam naozaj neboli podstatné. Oveľa dôležitejšie boli závesy, ktoré Hyvnar tiež spomína, čo tvorilo základ as-

ketické a náznačkovej scénografie. Inak, z mobiliáru do histórie sa najviac zapísali nie stoličky, ale Hyvnarom nespomínaná posteľ umierajúcej hlavnej hrdinky, čierna, s baldachýnom, pripomínajúca sarkofág, takže Apollinairovi inscenácia asociovala cintorín.

s. 105 – *Vo Výmene Paula Claudela „dekoraci tvoril strom na pozadí nebe.“*

Dominoval záves s motívom stromu, v pozadí bolo síce aj nebo, ale hlavne znak oceánu – Claudel trval na modrom páse namaľovanom na plátne.

s. 106 – *Večer trojkráľový: „Na jevišti bylo jen několik sloupů v pozadí, dvě balustrády a květiny ve velkých vázách. Blankytné závěsy a růžové.“*

Jan Hyvnar obsedantne nachádza na scénach Starého holubníka predovšetkým predmety a nábytky, hoci Copeau sa ich obsedantne chcel zbaviť, a ak aj nejaké použil, mali iba podružnú úlohu. Oveľa väčší estetický zástoj mali závesy, ich farby, nasvietenie, pohyb. Abstrakcia, nie realita.

s. 107 – *porovnanie Craigových screens s van Rysselberghovými architektonickými prvkami*

Úplne nesprávne. Craigove screens boli monumentálne, vysoké a málo pohyblivé (spomeňme si na katastrofu v Moskve tesne pred prvým zdvihnutím opony nad *Hamletom* – toporné screens sa zrúcali). Na rozdiel od neho chcel Rysselberghe, podnietený Copeauom, vytvoriť skladačku z menších kociek, praktikáblo, ktoré by mali iba niekoľko základných tvarov, ale mohli by sa z nich pospájať rôzne zostavy – schody, plošiny, stĺporadia atď. Rysselberghe nesmeroval ku Craigovej monumentálnosti, ale presne naopak, k praktickosti a variabilnosti.

s. 109 – *Emil Jacques-Dalcroze*

Émile Jaques-Dalcroze, toto meno by hádam Jan Hyvnar mal vedieť napísať správne.

s. 110 – *rytmika*

Hyvnar dobre nevie, o čo Jacques-Dalc-

rozovi išlo, hlavne nespomína väzbu telesného pohybu na hudbu. Telesný rytmus ako pôvodca hudobného rytmu – to je základ.

s. 110 – *„v listopadu 1915 otvoril školu“*

Copeauova škola sa spomína na viacerých miestach Hyvnarovej kapitoly (nie je tam dostatočne zdôraznený prvý krok v Limone 1913). Nebudem sa už ďalej pri týchto zmienkach zastavovať, vybavím to tu: Hyvnar deformuje výklad základných princípov Copeauových hereckých školení. Všíma si predovšetkým jeden aspekt – rozvoj telesných cvičení, vizuálneho hereckého reagovania, improvizácie, beztextového vyjadrovania, pantomímy, gymnastiky, vzťahu k maske. Potiaľ je to správne. Boli tu však ešte dva veľmi významné piliere jeho koncepcie hereckého vzdelávania. Prvý bol všeobecne kultúrny a literárny. Herci absolvovali v škole náročné prednášky z dejín gréckej civilizácie a literatúry i poézie. Museli ovládať prozódium, mali dokonca praktické cvičenia v stavbe verša, písali literárne práce. Copeau tomu prikladal veľký význam, pretože herec preňho nebol telesný výkonný orgán, ale aj zasvätený interpret literárnej zložky. Druhým pilierom programu školy bolo vyučovanie hlasového prednesu. Copeau kritizoval vyumelkovaný deklamačný štýl Konzervatória, ale sám tiež prednes zaradil na popredné miesto školenia. Učil hercov správne aplikovať hlasový prejav na všetky literárne druhy a žánre. Preberali, ako deklamovať ódu, zvukomalebný prednes, jednohlasný, viachlasný. Podrobnejšie informácie o tom mi u Hyvnara chýbajú. Nezabudnime, že Copeau sám sa vždy nachádzal na pomedzí literatúry a divadla, vedel ísť s hercami od jedného kraja k druhému. Učil ich láske k francúzštine Molièra, vyzýval prostredníctvom hier počúvať jeho hlas, na druhej strane ich viedol k improvizácii podľa *commedie dell'arte*.

s. 110 – „Dva roky takto strávil Copeau se svými žáky.“

V skutočnosti to síce bolo v rokoch 1915–1916, avšak len od novembra 1915 do apríla 1916 – teda spolu 5 mesiacov. Je to zdanlivá maličkosť, ale pripomínam ju preto, aby bolo jasné, ako málo času mal Copeau cez vojnu na skutočné realizovanie svojich školských predstáv.

s. 112 – „znovu se objavila nahá scéna“

Nie znovu, ale prvýkrát! Asketickej, nekaširovanej, abstraktnej scéne so závesmi, svetlom a obmedzeným využitím mobiliáru v rokoch 1913–1914 sa ešte nehovorilo nahá scéna, ani nespĺňala jej charakteristiky. Celé to Jan Hyvnar pletie aj na ďalších stránkach (s. 115 – „obnaženou scénu, neboli dispositif; s. 116 – „malé drevené pódium s bočnými schůdky a vpředu stály tři krychle, které sloužily k různému účelu“ – nič také). Pokúsím sa stručne to dať na správnu mieru. Dispositif (stála scéna) bola stavba na pozadí javiska s viacerými výškovými úrovňami, schodiskami a priechodmi, ktorá sa doplňovala v inscenáciách minimálnymi scénografickými prvkami (drapériami, nasvietením a pod.). Prvýkrát ju postavil s českým architektom Antonínom Raymondom, za koncepcného vedenia Louisa Jouveta v Garrick Theatre v New Yorku roku 1917. Jej druhú, menej lineárnu, priestorovo bohatšiu verziu postavil s Jouvetom v Paríži v Starom holubníku v roku 1919. Túto pevnú stavbu, vždy prítomnú, navyše dopĺňal v niektorých inscenáciách v Amerike a potom aj v Paríži nahým či obnaženým pódium (tréteau nu) – zostaveným zo štyroch praktíkáblov, na ktoré viedli zo všetkých strán schodíky. Pódium bývalo umiestnené v popredí javiska, alebo pri plenérových predstaveniach ho vyvážali na námestie. Teda nie Hyvnarova konfúzna „obnažená scéna, neboli dispositif“ (s. 115), ale po prvé – stála scéna (dispositif) a po druhé – obnažené pódium (tréteau nu).

s. 113 – „Začaly se objevovat konflik-

ty v souboru a Dullin odplul zpátky do Francie.“

Tu sa Hyvnar mimovoľne stavia na Copeauovu stranu, keď to vykladá, ako by Dullin svojoľne opustil súbor. V skutočnosti ho najprv Copeau nekompromisne na hodinu vyhodil, pretože mu začal robiť vnútornú opozíciu. Rovnako stráni Hyvnar Copeauovi aj v spore s Jouvetom: „Hebertot nabídl Jouvetovi funkci režiséra. Jouvet přijal a Copeau ztratil nejvěrnějšího spolupracovníka.“ (s. 117) Lenže tomuto Jouvetovmu rozhodnutiu predchádzalo to, že Copeau ho v Starom holubníku náhle zbavil všetkých rozhodujúcich funkcií – zlé jazyky tvrdili, že Jouvet mu začal tvorivým významom prerastať cez hlavu. Inde Hyvnar hovorí: „Z divadla a vedení školy odešel i Romain.“ (s. 117) Správne mal napísať: „bol odídenny“.

s. 114 – „subvence Copeau odmítal“

Toto tvrdenie sa u Hyvnara vyskytuje viacnásobne. Je nepravdivé. Po vojne dostal štátnu subvenciu. Ale hlavne hľadal a nachádzal donátorov v podnikateľských kruhoch, kam kedysi patrili aj jeho otec. Pomáhali mu priatelia Jean Schlumberger i Gaston Gallimard. Copeau sa nikdy nehanbil pýtať peniaze na dobrú vec, vedel, že bez subvencií Starý holubník neprežije, a keď mu ich znížili (napr. Otto Kahn v Amerike), tak tvrdo narázil na dno.

s. 115 – Cahiers du Vieux Colombier

Ich porovnanie s The Mask Edwarda Gordona Craiga je neadekvátne. Po prvé, vyšli iba dve čísla, po druhé, ich účelom bolo informovať priateľov a návštevníkov divadla o činnosti a plánoch Starého holubníka, a nie ako u Craiga prispieť k celkovej zmene európskeho divadla.

s. 122 – „založili soubor zvaný les Copiaus“

Zle vymenovaná zostava. Okrem Hyvnarom spomenutých členov neslobodno zabúdať hlavne na Jeana Dastého, ako aj na Marguerite Cavadaski(ovú), ktorí prišli krátko po založení, ale na druhej strane

z Copiaus odišli hneď po pár týždňoch Léon Chancerel a Auguste Boverio.

s. 122 – „kde si ve starém statku opět udělali divadlo“

Nešlo o dobytčiu farmu, ale o bývalú fermentačnú halu, v ktorej predtým kvasilo víno.

s. 122 – interpretácia *Komickej ilúzie* je tu nedostatočná. Bola to významná inscenácia Copiaus, avšak nemám tu miesto na podrobný popis zložitej významovej štruktúry tohto divadla na divadle vytvoreného z viacerých klasických textov. Odporúčam záujemcom, aby si vyhľadali inú odbornú literatúru.

s. 122 – „postavu Bitoua“

Správne Bitouille (spočiatku aj Bicouille)

s. 123 – „Soubor se rozpadl v červnu 1929, když Copeau najednou odešel.“

Práveže sa rozpadol, pretože Copeau neodišiel. Najprv ho rozpustil a až potom odišiel. Ale herci po jeho odchode vytrvali a založili si Compagnie des Quinze.

s. 125 – „chudobinec v Beaune“

Išlo o hospic, nie chudobinec. Starali sa tam aj o bohatých starcov a o chorých. Napokon, aj Copeau tam zomrel.

s. 126–127 – Comédie-Française

Hyvnar nespomína významný fakt, že Copeau bol krátky čas riaditeľom tohto

divadla, aj keď iba dočasne zastupujúci. Comédie-Française viedol od mája 1940 do januára 1941 v komplikovanom období obsadenia Paríža Nemcami. Pokúšal sa manévrovať, ale zároveň bol predsa len riaditeľom významnej inštitúcie za fašistickej okupácie – čo dodnes nie je celkom strávený fakt.

s. 126–128 – reflexia Diderota

Je dobrá, avšak bez Hyvnarovej aplikácie na Copeauovu režijnú a hereckú prax.

s. 128–130 – výklad brožúry *Ludové divadlo*

Toto je zasa akýsi Copeauov záver životných názorov na divadlo, mohli sa tiež aplikovať na jeho skutočnú prax.

s. 131 – „Michel Saint-Denis byl ředitelem Východního divadelního centra v Paříži.“

V Alsasku.

Verím, že týchto niekoľko poznámok dodatočne prispeje k presnejšiemu poznaniu života a diela Jacqua Copeaua, a to nielen všetkým záujemcom o tohto vynikajúceho divadelníka, ale aj samotnému Janovi Hyvnarovi, ktorý to v tomto prípade odflákol, hoci inak je známy tým, že kladie vysoké nároky nielen na seba samého, ale aj na niektorých ďalších kolegov.

Miloš Mistrík

Zápisky české herečky

učinila Eliška Pešková

S laskavým souhlasem vedení archivu Národního divadla, který uchovává vydání z roku 1886, přetiskujeme v původní podobě.

I.

Matinka moje měla čtrnácte let, když si ji můj tatíček zamiloval. Chodívala tehdy ještě do školy k pannám Voršílkám a její ctitel čekával tam na ni denně dvakrátě blíž fortny, aby ji domů doprovodil.

Slýchala jsem, že otec miloval matku nade všecko, a není tedy divu, že po dva roky všude jí v patách býval, a když dospěla k šestnáctému jaru, babičku o její ruku požádal.

Moje babička byla žena zvláštního rázu. Neměla sice vyššího vzdělání, ale vynikala přirozenou moudrostí; byla rozšafná, ač někdy až příliš přísná, ale za to spravedlivá. Slovem, byla to žena z lidu, která přičiněním svým uměla se nejen vyživiti, ale podařilo se jí také něco zahospodařit. Mívala obchod plátenický jako její přítelkyně Sedmíková, tento pravzor Tylovy paní Šestákové v *Paličově dceři*.

Přesvědčivši se, že nápadník milované dcery jest také řádný muž, dala svolení k sňatku. Otec můj byl tehdy vrchním sklepníkem v hostinci „U tří lip“ na Příkopech v Praze; ale poněvadž hodnost: vrchního sklepníka babičce nevyhovovala, najala novomanželům výsadní hospodu v Žebráce, kde jim také v neděli sama pomáhala.

Rodiče moji žili na venkově šťastně a spokojeně, a ke blahu nescházelo prý jim nic – jak maminka říkávala – než dítě, za něž denně Pánaboha prosila. I babička měla takové přání a vydala se na Svatou Horu, aby přimluvila se u Bohorodičky o nějakého caparta pro své děti. Panenka Maria záhy prosbě té vyhověla a novomanželé hleděli vstříc radostné události.

A když jednoho dne počala moje maminka hlavu věšet a neklidně přecházet, a na dotaz babiččin: „Co je ti, dceruško?“ přítomný pan farář odpověděl: „Nu, co by jí bylo? Mladá panička chystá nám překvapení, nového občánka žebračkého“ – tu babička zděšeně zvolala: „Jak, žebračkého? Ne, to se nesmí státi, moje vnuče nebude žebračským občánkem, moje vnuče musí se



narodit v Praze, tak jako já i moje děti, i moji rodiče a praotcové! Ó, že mi to už dávno nenapadlo!”

Takto horlic snesla babička všechno již dříve připravené prádélko dětské a jala se dceru na cestu do Prahy připravovati. Všechno domlouvání hostí nepomohlo. „Nic, nic!“ volala babička, „má dcera půjde hned k druhé dceři mé do Prahy.“ A babička, jindy ve všem tak povázhlivá, nedala se již od toho odvrátit.

Mívala tvrdou hlavu, „zrovna jako ten Žižka,“ jak říkával prý dědeček. Matka má netroufala si odmlouvat. S uzlíčkem v ruce čekala chvějíc se na matčino pokynutí.

„Snad byste, panímámo,“ pravil ještě pan farář, „ne nechala svou churavou dceru pěšky až do Prahy?“

„Eh co, je mladá a silná, však ona to vydrží,“ odpověděla babička. „Dovézt ji tam nemohu, všecko v poli pracuje, koně nikdo nemá doma. Však ona do Prahy dojde.“

A na to udělala babička dceři své křížek na čele, políbila ji a doprovázela ze dveří.

Matka má dorazila šťastně do Berouna, kde prý u nějaké zdi si sedla na kámen, aby si odpočinula. Noc byla jasná, svítil měsíc. „Kde pak to asi jsem?“ tázala

se matka po chvíli sama sebe, pohlédla malými dvířkami za zeď a zděšeně vzkřikla. Byl to hřbitov měsícem ozářený. Živá fantasie představovala jí hrůzné obrazy, i sklesla bez sebe k zemi. Ponocný, jda tudy kolem, nalezl ji, vzkřísil a do své blízké chalupy odvedl. Žena ponocného nabídlá se jí k průvodu do Prahy, neboť chystala se tam právě též jakožto berounská poslice. O půlnoci vyšly z Berouna a po šesté hodině ráno stály již u Ujezdské brány.

S velkým namáháním dostala se matka až na Nové Město do Mariánské ulice, kde bydlel její otec se svou druhou dcerou. Byl to malý, jednopatrový domek. Matka plačící dovlékla se po schodech nahoru, tu však bolestmi zachvácená klesla na pavlači zrovna přede dveřmi a za málo okamžiků spatřila jsem světlo boží jakožto Pražanka, jak si toho babička přála.

Když téhož dne večer babička v Žebráce od poslice uslyšela zvěst o narození prvního vnoučete, vydala se ihned na cestu do Prahy. Držela mne jakožto kmotra při křtu na rukou a také své jméno, Alžběta, mi dala.

Babička vzala mne k sobě na vychování, abych se prý v hospodě u rodičů nezkazila a od otce Prušáka se neponěmčila. Otec neuměl skutečně ani slova českého a mluvil s námi dětmi jen německy nebo francouzsky.

Babička byla dobrá žena, ale ve věcech vychování měla trochu zastaralé názory a nechtěla věřit, že by děvčeti bylo třeba trochu více než uměti číst, vařit a trochu počítat. Už psaní považovala za zbytečnost, poněvadž prý z toho jen neštěstí pochází, když zamilovaná dívka umí psát a tím způsobem s milencem se dohodnout.

Dle těchto zásad měla jsem i já být vychována. Babička jednou zle se poděsila, když mi bylo jako dítěti starou cikánkou prorokováno, že někdy bude ze mne *komediantka*. Shledávala totiž, že skutečně k něčemu takovému vlohy mám, neboť prý jsem se uměla přetvařovati. A když jsem měla šest let, deklamovala jsem souseďovými dětem.

V desátém roce přišla jsem s babičkou do divadla na *Čarovný závoj*, který se mnohokrát jakožto novinka provozoval. Já tu noc potom nespala; Kolárová jakožto *Celie* stala se mým idealem; působila na mou blouznivou mysl tou měrou, že jsem jí ve snu i bdění stále před sebou viděla a řeči její z divadla po ní opakovala.

Ale to vše mi nestačilo, já chtěla také něco více uměti; nelíbilo se mi, že mne babička jen k domácí práci přidržuje.

Jednoho večera, když jsem měla ruce od prádla do krve rozedřené a babička mou pilnost chválila, dodala jsem si srdce a tázala se jí, kdy počnu chodit do školy. Ale pochodila jsem špatně. Babička se na mne zamračila a řekla, že na to ještě času dost. To mne rmoutilo,

i přestala jsem při práci být veselou, a když se mne jednou babička tázala, co mi schází, opakovala jsem svou žádost, aby mne dala do školy. I podařilo se mi tentokrát babičku přemluvit. Dovolila mi chodit k jednomu strýci; vysloužilému desátníku, jenž mne učil číst, psát a počítat. Babička platila za to učení měsíčně stříbrný dvacetník a já za to byla velmi pilna. Teprv později dostala jsem se do školy řádně.

V den svých dvanáctých narozenin byla jsem od rodičů, kteří zatím do Prahy se přestěhovali, k obědu pozvána; když jsme při stole seděli, tázala se matka v žertu nás všech dětí, čím každý z nás chce být.

Sestra Mathilda zvolala vážně: „Já chci být profesorkou“ – a to přání se do jisté míry splnilo, neboť stala se učitelkou a měla později svou vlastní dívčí školu. Bratr Eduard přál si být jeneralem, ale pohříchu nesplnilo se mu to; neboť u vojska nepřivedl to dále než na četaře. Za to byl velmi skromným bratr Jindřich, chtěje být pouze tatínkem. Sestra Berta přála si být uzenářkou, protože jedla ráda uzenky, kdežto nejmladší Karolína, která libovala si v slanečkách, chtěla být kupcovou. Mne se tázali naposled a já projevila jsem touhu být královnou nebo aspoň princeznou.

A později jsem jí byla mnohokrát – na jevišti.

Celkem požehnal Pánbůh mé dobré rodiče jedenácti dítkami. A když se někdo matky tázal, kolik má dítek, odpovídala jsem hbitě za matku: „Prosím, deset dětí a jednu dceru.“ Já byla totiž tou dcerou, nechtíc se nikdy počítati mezi děti.

Měla jsem třinácte let, když mne otec vzal do Karlových Varů, kde byl hostinec najal. Tam nastal pro mne obrat, neboť poznala jsem kus volnosti. Tam nebyl každý můj krok a pohled bedlivě střežen, tam mi popřál otec za odměnu denní práce večerní zábavy – *di vadla!* Jaké to byly pro mne blažené chvíle! Byla jsem na vrcholu své touhy. Když jsem prvního večera spatřila Halmova *Syna pouště*, rozhodl se můj příští osud. Duch můj byl mezi herci, a když opona spadla naposled, ani se mi se sedadla mého nechtělo. Druhého dne jsem překvapila otce deklamací Parthenie a otec se nemálo divil mému zanícení, i slíbil, že se u babičky přimluví, abych se mohla cvičiti a státí se *herečkou*.

Téhož dne předplatil mne otec u antikváře, kde jsem si dlužila různé divadelní kusy. Veliký dojem učinila na mne *Katinka Heilbronská*.

Nerada jsem se loučila s Karlovými Vary a bylo mi smutno, když jsem se octla opět v Praze v pokoji babiččině. Byla jsem opět domácí Popelkou.

Uplynula zima.

Naproti nám bydlil starší pán, jehož synek, asi čtrnáctiletý, rovněž jako já za noci, když vše spalo, u stolu sedával a čítal. Ale ne divadelní kusy jako já, nýbrž

školní a jiné učebné knížky. Hleděli jsme na sebe okny jeden druhého pozorující. A hleděli jsme na sebe dlouho, až jsme se jeden do druhého tak zahleděli, že jsme z toho rozumu pozbyli a všeliké nesmysly tropili.

Karel S. byl moje první láska! „Teď mám už také svého rytíře,“ myslívala jsem si, „do princezny není tedy daleko.“

Ale byl to zrovna soudný den u nás, když vyšla naše láska najevo! Ta babička uměla řídit! Byli jsme oba bití. Ale což dbá láska výprasku? My ty rány rádi snesli, považovali jsme se za mučeníky čistých citů svých. A jednou, když jsme se přese všechny zákazy přece v kostele u Dominikánů sešli, a nikoho zrovna na blízku nebylo, slíbili jsme si u oltáře věčnou lásku a řekli jsme si, že raději umřeme, než bychom se dali odloučiti.

Za ruce se držíce vyšli jsme z kostela, nic jinak než jako ženich a nevěsta. Bože, já nevěstou! A když jsme se loučili a on poprvé mi znenadání hubičku dal – oh, blahost a hrůza najednou mne obešly!

Myslila jsem, že studem shořím, i pohlédla jsem na něho zuřivě a utekla jsem od něho.

Smělý ten kousek stal se rozhodným. Od té doby jsem se tomu opovázlivci vyhýbala. Nemohla jsem mu odpustit, že mne beze svolení mého políbil. Tak skončila moje první láska. Nespatřili jsme se nikdy více. Co nedovedly hrozby babiččiny, dokázala jediná hubička.

Nastalo podletí, otec mne vzal opět do Karlových Varů, kde jsem zase chodila do divadla. Když jsem tam viděla provozovati kus *Rinaldo Rinaldini*, byla jsem jako u vidění, a nechtěla jsem po skončení hry ani domů jít, přála jsem si ještě aspoň šest aktů.

Toho večera jsem nemohla usnouti, hrozný a přitom romantický vůdce loupežníků neustále mi tanul na mysli. I jala jsem se v modlitbě Boha prositi, aby mi seslal také takového zbojníka.

Usnula jsem až k ránu, a druhého dne jsem se zamkla do pokoje a počala jsem deklamovat, co jsem si z divadla pamatovala.

Divadlo bylo od té doby mou radostí jedinou a otec mne předplatil na sedadlo. Avšak saisona chýlila se ke konci a s ní divadlo. Poslední představení bylo *Katinka Heilbronská*. Ach, ta Katinka mi už docela smysly pomátlá! Viděla jsem se již při čtení jako Katinka, ačkoli jsem o žádném Strahlovi ani tušení neměla; což teprv po zařitém představení!

Brzo potom odjela jsem zarmoucená do Prahy. Babičce jsem se o divadle ani zmíniti nesměla. Tak uplynul opět rok a já nebyla dosud ničím, v kuchyni bylo jeviště mého působení!

Zdálo se mi, že jsem u ohniště jako za živa zaka-pána. Matka byla šťastna, že může se na mne bezpečiti, babička jevila ke mně přízeň pro skromnost a za-

mlklost mou, já však byla tuze nespokojena, má touha po divadle nesla se stále výš a výše, ale křídla má byla spoutána!

Jedné noci napadla mi myšlenka: Když nesmíš chodit do divadla, budeš se aspoň abonovat u antikváře na kusy divadelní. A druhého dne měla jsem již předplatní lístek v ruce. Když v noci všichni spali, bděla jsem a četla s dychtivostí. Tak jsem v roce poznala Schillera a Kotzebuea, a mnohé akty znala jsem z paměti.

Ale konečně jsem na tom přece neměla dosti a přemítala jsem neustále, jak si zjednatí přístup do divadla.

Toho času bylo již zařízeno první jaksi samostatné divadlo české mezi Jeruzalemskou a Růžovou ulici. Ředitel Stöger vystavěl je svým nákladem. Napadlo mi jednou, že oslovím některého z herců, kteří chodili kolem našeho domu do zkoušek, a jednou skutečně se za jedním pustím. Jakoby nic kráčíím jemu v patách přímo do divadla, jako bych tam patřila. Nikdo mne nezadržel. Já tam vlezu tiše do přízemku, kde bylo hodně tma. Zkoušel se Klicperův kus *Opatovický poklad*. Skrčila jsem se v koutku a zůstala jsem ticha jako myška.

Vystoupí Krumlovský, první herec český, kterého jsem kdy viděla, neboť před tím vídala jsem jen představení německá. V pozadí jeviště hořel poklad opatovický – mně při tom zašel sluch i zrak, byla jsem úplně ponořena ve hru. V tom – o běda! I zde mne osud pronásledoval v podobě divadelního mistra, jenž mne náhodou nalezl a bez okolků ze dveří vyhodil.

Hrozně zklamání! Při prvním vkročení ve chrám české Thalie taková ostuda!

Ale jen strpení – myslila jsem si – však já se tam přece dostanu!

II.

Nadešel rok 1848, doba nová, doba politického probuzení a všeobecného ruchu, doba činu a jednání.

Snadno dá se říci „jednati“ – ale kerak jsem měla jednati já, samojediná, nikým ve snažení svém nepodporovaná, nikým na pravou cestu nepoukázaná?

Bázeň nebyvala sice mou vlastností, mívala jsem energie za deset hochů. Však nyní nešlo pouze o energii mezi dětmi, jednalo se o samostatnost a *budoucnost*! Proti babičce a matce vystoupiti bylo téměř nemožno, zastaralé zásady a názory tak snadno vyvrátiti nelze.

Avšak cítila jsem, že v té době převratů a všeobecné činnosti také pro mne nastala chvíle činu. Záležitostí veřejných účastnila jsem se ovšem jen čtením časopisů hlavně Liblinského *Večerního Listu*, ale byla jsem nucena čísti tajně, neboť babička říkala, že noviny jsou naší zkázou.

Živě se pamatuji na slovanskou mši u sochy sv. Václava, kde bylo na tisíce lidu, zvláště studentů, kteří

s odznaky svými na mne dojem učinili. Viděla jsem tehdy poprvé Petra Fastra v malebném kroji vznešeně kráčeti, i bujarého, rusovlasého Mikovce s vroucí vlastenkou paní Jelínkovou a jinými damami.

Za ty všechny modlila jsem se k sv. Václavu, vzývající pomoc patrona a dědice země české. A podivno – modlitba ta, rozechvění a jakási nálada samostatnosti a volnosti naplnila mé srdce, takže jsem, domů přijdouc, směle a bez obalu pověděla, že chci jít k *divadlu* a že nikterak od úmyslu svého upustiti nehodlám.

Byl to u nás tehdy výstup!

Babička zuřila, pak prosila – marně. Poslední prostředek její proti mně byl skutečně odvážný: vysypala ze železné skříně přede mne na stůl mnoho dukátů, své miláčky! Ujišťovala mne, že pro nikoho na světě by se těch žlutáčků nevzdala, ale mně že ráda je obětuje a zřekne se všeho, co jí nejdražšího, jen abych nebyla *komediantkou*. Bylo těch dukátů za 2000 zl. – ohromná to suma pro mne!

Ale já zamítla statečně vše a neděsila se ani hrůzného líčení života komediantů z úst babiččiných. Vykládala, kterak se hodní lidé komediantek štítí a kterak ani po smrti nedocházejí pokoje mezi ostatními křesťany, poněvadž bývají pohřbeni jako oběšenci za zdi hřbitovní. Konečně upustila ode všeho domlouvání a řekla energicky:

„Buď si tedy, měj svou vůli; to ti ale napřed povídám, ode mne nedostaneš ničeho – *neznám tě více a vyděám tě!*“

V jiné chvíli byla bych se snad těmi slovy hořem utrápila, avšak tenkrát jsem zůstala ve své míře, jásajíc v duchu, že udeřila hodina mého osvobození a že se stanu umělkyní.

Umělkyně!

Svolení babiččino jsem tedy měla, co ale dále? Můj milý dědeček neměl valného vlivu v rodině, neměl jmění. Přišel prý do Prahy asi roku 1800 zrovna v ten čas, kdy silným větrem spadla věž zvonice u sv. Jindřicha, kdežto babička byla dcerou otce, jehož jméno bylo Adamec a jemuž náležely pozemky v Bredovské ulici až k nové bráně, kde založil zahradu. Kus prodal hraběti Canalovi, jemuž náležela „kanalská zahrada“. V Bredovské ulici na pradělových pozemcích vystavěli si tak zvaní svobodní zedníci svou loži, která se později přeměnila v sirotčinec. Tam v zahradě nabyt prý můj praděd poklad a věnoval z něho náklad na korouhev pro zahradnický spolek. Babička dostala od svého otce pěkné věno, které si pak po celý věk svůj spravovala a vůbec hospodářství dle vůle své řídila.

Babička svolila, ale hněvala se, poprvé v živobytí svém šla jsem toho večera bez jejího políbení na lože.

Měla jsem té noci rozličné divoké sny, a také jsem

vykřikla ze spaní. Dědeček se probudil a přišel mne konejšit, že prý bude zas dobře.

A bylo skutečně dobře, aspoň na počátku. Dědeček totiž přece vymohl aspoň stovku, aby mi zaplatil učitelku. I šel sám učitelku hledat a našel ji v osobě výtěžné herečky německé Anny Herbstové, jíž svěřil moje další vzdělání umělecké.

Ale stovka stačila zrovna jen na první tři měsíce, a já ovšem za ten krátký čas vyučena nebyla!

Ta nesnáze, kde peníze vzít! Měla jsem ovšem ve spořitelně 200 zl., které jsem si od dětinství nastřádala. Ale babička je měla ve své moci a nechtěla o tom ani slyšet, aby vydány byly k účelu tak „nešlechternému“, jako jest divadlo. I odhodlala jsem se k ráznému prostředku. Když babička večer usnula, otevřela jsem tiše skřín, v níž moje spořitelní knížka uložena byla a třesoucí rukou jsem ji vzala. Krušno mi bylo přitom v srdci, ačkoli jsem po svém vlastním majetku sáhla. Ale vždyť jsem měla za pomocníka dědečka, jenž mi druhého dne peníze ze spořitelny vyzdvihl, mé učitelce na půl roku napřed zaplatil a za zbytek jsme nakoupili po jedné zmrzlé herečce garderobu.

Moje vyučování bylo bouřlivými událostmi v červnu 1848 přerušeno. Nikdy nezapomenu na krvavý týden svatodušní, kdy kníže Windischgrätz dal Staré a Nové město pražské bombardovat. Bylo to odpoledne, v kostele svatého Jindřicha ležela mrtvola zastřeleného měšťana pražského Šulce; já mu dala do rakve růže, jež jsem byla sama vypěstovala. Mrtvola Šulcova byla tiše do Olšan odvezena. Bylo mi prý tom velmi tesknou, události těch dnů mocně působily na mou duši. Vyšla jsem z kostela a běžela po ulici s lidmi nevědouc ani kam. Najednou octnu se v Panské ulici před barikadou. To byl pro mne jako pro Pražany vůbec zcela nový zjev. Přelezla jsem barikadu a chvátala jsem po Příkopech k Prašné bráně a pak Celetnou ulicí dále. Krámy a domy byly všude uzamykány, po ulicích nebylo skoro nikoho, ta část města byla jako po vymření. Průchodním domem Kindlovým chtěla jsem se vrátit domů, ale tam náhle mi zastoupí cestu vousatý muž s ručnicí na rameně. Zachvěla jsem se bázní, a když jsem mu do tváře pohledla, vykřikla jsem hrůzou.

Poznala jsem totiž mladého člověka, jenž mým přičiněním roku 1845 odsouzen byl na tři leta do žaláře.

Byl to syn jisté staré paní, která u nás v domě bydlila. Lehkomyslník vymáhal jednou od matky peníze, a když mu jich dáti nechtěla, mrštil po ní nožem tak nešťastně, že nůž hluboko se zabodl a matku nebezpečně poranil. Náhodou jsem byla přitom a ve zděšení nad ohavným skutkem vyběhla jsem na ulici a svolala lidi, mezi nimiž byl i strážník, který mladíka zatkl. Matka krvácející bránila syna nezdrábného, a zapírala jeho skutek, avšak

moje svědectví rozhodlo a nešťastník byl pak odsouzen. Lhůta jeho právě při vzniku svatodušních bouří vypršela, byl propuštěn a já se s ním musela setkat!

V tu chvíli myslila jsem, že udeřila moje poslední hodina, že zlosyn ze žaláře propuštěný ze msty mne zabije, jak mi tehdy sliboval. Avšak byl to blud, nezavraždil mne, nýbrž za ruce mne chopiv tázal se rozechvěným hlasem:

„Žije dosud matka má?“

Stála jsem jako zkamenělá před ním, a když jsem se zpamatovala, řekla jsem dle pravdy, že žije a na něho často vzpomíná, nemohouc dočkat se jeho návratu.

„Vzpomíná – tedy mi odpustila!“ zvolal mladý muž a slzami zmáčel svůj vous. Pak mne káral, že v době tak nebezpečné odvažují se sama na ulici, i nabídl mi průvod až domů. Brali jsme se tedy pospolu, já k babičce, on k matce své.

Přiblížila se hrozná noc, kdy byly staroměstské mlýny bombardovány. Vodárna a mlýny hořely a gardisté vyzyvali, aby ve všech domech byla voda pohotově. Já se služkami z domu nosila po celou noc vodu na půdu, i vyhlížela jsem vykýrem na rudou záplavu. Hořící pšenice z mlýnů lítala až k nám do Jindříšské ulice, matka klečela s malými dětmi na pavlači hlasitě se modlíc, aby nás Bůh ode všeho zlého chránil. Stála jsem na stupních u kašny, a že jsem před tím byla četla Hebblovu *Juditu*, přála jsem si býti také Juditou, abych Windischgrätzovi jako Holofernovi mohla srubnout hlavu.

V podzimu toho roku uvedla mne moje učitelka k majetníku soukromého divadla u sv. Mikuláše, i byla jsem tam po vykonané zkoušce přijata za člena. Byla to radost!

Dne 9. ledna 1849 jsem vystoupila jakožto diletantka v kuse *Der Viehhändler aus Oberösterreich* (Bratr honák). Hrála jsem Marii a – líbila jsem se nemálo. A když druhého dne i ředitel Švestka sám přišel k babičce a gratuloval k šťastnému výsledku, tu uvěřila, že ze mne nic jiného býti nemůže, než herečka.

Od té doby nikdo mi více nebránil – hrála jsem na třech místech divadlo: u sv. Mikuláše, v Černínském domě na Hradčanech a v Konviktě. A hrála jsem úlohy nejrůznější, ku příkladu v *Loupežnicích* Amalii i Kosinského. Mně bylo lhostejno, co hraji, jen když jsem dostala nějakou úlohu. Ba, já ani na jedné úloze nemívala dost a byla jsem tomu povděčna, když jsem v Raimundově *Marnotratníku* mohla hrátí najednou kouzelnici Cheristanu i mnohořečnou panskou a ženu truhlářovu. Jen když to šlo! Největšího úspěchu dočínala jsem se tehdy jakožto Krištof ve francouzské komedii *Krištof a Renata*. Aspoň desetkrát jsem byla vyvolána, plakala jsem radostí a nemohla jsem ani spát domnívající se, že jsem už první herečkou v Evropě.

Ani nevím která se stalo, že zvěděl o mně ředitel divadelní Mašek, jenž toho času v letě Teplické divadlo míval a v zimě v Litoměřicích a Liberci hrával. Dne 11. června nabídl mi Mašek engagement a dne 25. června jsem skutečně s babičkou do Teplice odjela.

Byla to doba rozhodná, měla jsem vystoupiti před obecenstvo soudné, které jinak, s jinými požadavky hledí na jeviště, než bývá v divadle ochotnickém. Měla jsem vystoupiti mezi zkušenými herci, a vyznávám, že jsem tehdy pocítila úzkost nevýslovnou.

Avšak jaké bylo moje překvapení, když jsem dne 29. června, ve svátek Petra a Pavla, jakožto Krištof vystoupila a rázem si hlučnou pochvalu zjedнала! Nelze popsati plesání srdce mého, když jsem viděla, že podařilo se mi obecenstvo k srdečné veselosti i k dojemné soustrasti a slzám pohnouti.

Druhého dne na to byla jsem přijata s měsíční gáží – dvanácti zlatých ve stříbře. Nebylo to mnoho, ale ředitel Mašek tvrdil, že více mi dáti nemůže, protože jsem příliš mladá a tedy málo umím, že však mi později přidá.

Co mi tehdy záleželo na gáži, jen když jsem viděla ukojenu vroucí touhu svou, že jsem herečkou! Vždyť babička měla peněz dost. Byla bych i bez gáže hrála, tehdy neměly ještě peníze u mne ceny.

III.

Po dva měsíce hrála jsem v Teplici s výsledkem dobrým a byla bych nepochybně u Maška zůstala, kdyby se nebyla v Praze při českém divadle, které tehdy již jakousi vyhlídku k budoucí samostatnosti mělo, náhlá změna stala. Mladá herečka F. uprchla tehdy, jak zlí jazykové tvrdili, s milencem svým z Prahy a divadlo octlo se poněkud v nesnážích. Tu zvěděl o mně dramaturg Jos. Kaj. Tyl, i psal mně a babičce, abychom do Prahy přijely. Rozumí se, že tím bylo splněno nejnřvelejší moje přání, vždyť vrchol mých nadějí byl vystoupení na divadle pražském.

I odjela jsem s babičkou, nemnoho dbajíc toho, že zůstavuji tam jedno raněné srdce. A to srdce náleželo muži statečnému a – bohatému, jenž nabízel mi vše co svým zval, avšak s výminkou, abych šla od divadla. Že však moje nezvratná výminka byla u divadla zůstati, nebyla shoda možná a ctitel můj, jak jsem později zvěděla, zanesl po odjezdu mém svůj žal až do Ameriky.

V Praze uvítal mne Tyl toužebně; avšak jaké bylo jeho ustrnutí, jak zasmušila se jeho ušlechtilá tvář, když jsem mu oznámila, že česky číst a psát neumím!

Nikdy jsem se tomu neučila, pražské školy byly tehdy německé a teprv v letech čtyřicátých nastala v tom částečná změna.

Po krátkém rozhovoru nabídl se mi Tyl sám za učitele a pilně mne cvičil ve všem, čeho mi třeba bylo. A s ním

zároveň jeho švegruše Anna Rajská, tehdejší lokální zpěvačka, velkou měla se mnou práci, i připravili mne oba v době krátké tak daleko, že mohla jsem již dne 13. září 1849 v českém představení veselohry *Štěpán Langer z Hlohova* jakožto Klarka vystoupiti. Bylo to v nové areně ve Pštrosce, krátce před tím otevřené.

Výsledek byl dobrý, líbila jsem se, obecenstvo mne několikrát vyvolalo. Tyl mnul si radostí ruce a div mne neobjímal, když mi skvělou budoucnost předpovídal.

A když jsem druhého dne k Tylovým přišla, zvěděla jsem z úst svého dobrého učitele, že jeden z mladších jeho přátel, státní úředník a šlechtic k tomu, zamiloval si včerejší hezkou Holandanku Klaru, až prý „přešel mu zrak i sluch.“

A co páni recensenti? *Pražské noviny* a *Večerní List* mne dosti chválily, za to si ale vyjela na mne německá *Bohemia*, že mluvím špatně česky a že bych tedy měla při německém divadle zůstat. To však popudilo *Večerní List* k odpovědi i zastal se mne důrazně. Vzešla tedy polemika novinářská pro mne, nepatrné děvče, začátečnici, která toužila poznati pána při *Večerním Listu*, jenž se jí tak rázně ujal. Otec se na něho vyptal v redakci, aby mu poděkoval; jaké však bylo moje překvapení, když jsem zvěděla, že jest to týž mladý úředník, o němž mi řekl Tyl, že si mne zamiloval – pan Pavel Švanda ze Semčic!

Zatím jsem měla od něho již některé milostné listy a podporou jeho lásky býval i Tyl, jemuž se Švanda úplně svěřil. Tyl mi ho také poprvé v obydlí svém představitel a tam jsem mu také vzdala dík za příznivý referát.

Hrála jsem dále. O gáži nebylo zatím řeči, tehdy se hrálo česky na mnoze jen z lásky k vlasti. Před rokem 1849 měli přední členové českého divadla ročně benefice za odměnu, pak dostávali po 20 nebo nejvýše 30 zl. měsíčně, kdežto členům druhé a třetí třídy byl občasný aplaus obecenstva obyčejně jedinou odměnou, a sotva se jim jednou za několik let přídavkem jedné benefice dostalo.

Ale což já tehdy dbala o peníze – jen když jsem byla u divadla! Tyl mne pilně cvičil a nikdy mu nezapomenu, jak o můj výcvik zasloužilým se učinil.

Jednou pozdě večer – bylo to v noci Sylvestrově – když jsem již v objetí spánku odpočívala, bylo u nás silně na dveře zaklepáno. Ozvala jsem se „kdo to?“ a poznala jsem hlas starého divadelního sluhy Dominika, jenž na mne volal, abych honem otevřela, že mi přináší štěstí.

Tu jsem ovšem neváhala a otevřela jsem. Sluha mi přinášel dopis od ředitele Hoffmanna a dramaturga Tyla. Psali mi, že zítra, v novoroční den, má býti benefice Kaškova, že divadlo je už skoro vyprodáno, avšak že paní Kolárová náhle se roznemohla, a že tedy mám převzítí její úlohu. Sluha mi zároveň řečenou úlohu odevzdával.

Divadelní sluhové hrávají též důležité úlohy v životě a milý Dominik v patrném vědomí svého důležitého postavení pravil mi, když viděl, že jsem na rozpacích:

„Jen to vezmu, panno, bude to jejich štěstí – zavděčejí se tím regii i ředitelstvu, a kdo ví, co se nestane. Na tuhle úlohu mohou být engageována, jen jí vezmu, poslechnou mé rady. Jsem už pětatřicet let divadelním sluhou a rozumím tomu z fundamentu.“

Tehdy se říkalo svobodným herečkám prostě jen „panno“ a podřízení pouze „vonikali“.

Dominik mi vtiskl úlohu do ruky a odešel. Byla to úloha ve francouzské komedii Eugena Sue, nazvaná *Panský syn a děti z národa* v překladu Řezníčkově. Co jsem měla počít? Úloha měla sedm archů – mohla jsem se jí přes noc naučit?

Avšak Tyl věděl co činí lépe než já, znal mou horlivost a byl přesvědčen, že učiním co budu moci.

Právě udeřila na věži u sv. Jindřicha jedenáctá; babička mi dovolila sednouti do lenošky – což jsem jindy učiniti nesměla – uvařila mi černou kávu, abych prý neusnula, položila na stůl dukát, který jsem si měla podržet, naučím-li se úloze, a nechala mne o samotě.

A já se učila až do dne. Babička mi oznámila, že je čas do zkoušky.

Hlava se mi točila, když jsem se k divadlu na Ovocný trh ubírala. Tyl a režisér Chauer mne již očekávali a děkovali mi, že představení možným učiním.

Nastal večer, divadlo jakoby nabíl. Jakého strachu jsem pocítila, nemohu vypsat. Neviděla jsem ani herce ani obecenstvo. Po čtvrtém jednání, v němž jsem představovala šílenou dívku, byla jsem třikrát vyvolána.

To bylo příliš, tolik jsem nezasloužila. Toho času nebylo vyvolání tak laciné jako za dob pozdějších.

Od toho okamžení pozbyla jsem bázně, cítila se na jevišti jako doma. A nikdy více jsem strachu, či jak se v jargonu divadelním říká, trémy nepocítila.

Tyl byl výsledkem mým nad míru potěšen a pobádal mne k setrvání. Jen to mne toho večera zabořilo, že mi Kaška, jemuž jsem přece k benefici hrála, ani nepoděkoval. Snad mne tehdy považoval ještě za příliš nepatrnou. Za to druhého dne ředitel Hoffmann poslal mi smlouvu k podpisu.

„Co jsem řekl, panno?“ zajásal starý Dominik smlouvu mi podávaje. „Já to věděl, že ta úloha přinese jim štěstí – teď to mají černé na bílém, že jsou s 20 zlatými stříbra měsíčně engageována.“

Dvacet zlatých! To bylo tehdy pro mne, dívku šestnáctiletou, mnoho peněz, uvážil-li se, že za takovou gáži měli jiní členové povinnost hráti také německy.

Jaký to rozdíl mezi tehdy a teď! Dostane-li začátečnice 50 zl. a honorar, běduje, že je špatně placena – kdežto já hrála za 20 zl. od roku 1850 do roku 1856,

kdy dostala jsem přídavkem desítku, poněvadž jsem hrála přední úlohy tragické, naivní, sentimentální i lokální – všecko! A s 30 zl. gáže jsem hrála ve všech oborech do roku 1860, kdy přivedla jsem to na velikou gáží 50 zl. Ano, deset let to trvalo, než jsem se zmožila na plat, jaký měla později každá začátečnice.

Bývaly chvíle, kdy Hynková, Lipšová, Mašková, Grau, Šimanovský, Krumlovský, Lapol, Kaška a jiní vzájemně si sdělovali své útrapy hmotné, líčíce nemožnost, aby herec český nemusel zároveň ještě jiné živné zaměstnání mít.

A ještě k tomu ty ústrky, to opovrhování se strany herců německých! Často se přihodilo, že po odpoledním představení českém (kterým se zhusta kasa ředitelská zotavovala), kdy přišly německé herečky do garderoby připravit se k večerní hře, v naší přítomnosti dávaly zotvíratí okna a dvře, aby prý vyšel ten český výpar. Na židli po nás německá herečka se neposadila, tak veliké bylo naše ponížení ve vlastním domově! Nejednou jsem šla k řediteli stěžovati si na toto sprosté jednání, ale po každé jsem byla uchlácholena, že to bude napraveno. Nebylo. Nejhuře počínaly si damy Freiová a Lechnerová. Strhovaly nám naše šaty s věšáků a házely je na zem, aby prý jejich šaty vedle našich nevisely. Zpěvačka Brachtová jednou v mé přítomnosti řekla, že „ztratí hlas od výparu toho českého cikánského lidu“. Tehdy jsem se nezdržela a nastal výstup mezi námi. Pohrozila jsem jí, že ošklivá slova její uveřejním, neodvolá-li. Nevím, co by se bylo mezi námi stalo, kdyby nebyl komik Feistmantel zakročil. Jemu měla Brachtová co děkovat, že jsem jí vlastní i falešné vlasy nevyškubala.

Však pryč s těmi zpomínkami!

IV.

Dosáhla jsem tedy cíle svého, byla jsem engageována a spokojena. Jen v lásce neukazovalo se mi štěstí.

Babička mi dle vkusu svého vyhlídla ženicha, nemajíc tušení, že již miluji rusovlasého Švandu, jenž svou výmluvností dokázal mi u přítomnosti Tylově až na kličku nad ž, že jeden bez druhého žítí nemůžeme a že jinému náležití nemohu. V tomto přesvědčení byl i Tylem utvrzován. Avšak babička, jakmile jsem se jí svěřila, jala se všemožně bránití lásce naší, poněvadž Švanda ze Semčic byl chudobný; nechtěla jsem babiččin odpor ani chápat, a babička marně snažila se vyložití mi, že láska nesytí a žaludek že velmi důležitým činitelem v lidském životě.

Babičce bylo hej! Měla v záloze bohatého kupce, k němuž mne donutit chtěla, ale já nechtěla o něm ani slyšet, a když přicházel, zavřela jsem se raději do spižníku nebo šatníku, jen abych s ním mluvit nemusila.

A ne jinak vedlo se panu Pavlu Švandovi ze Semčic, jemuž byla matka také bohatou nevěstu vyhledala. Roz-

díl byl jen v tom, že jemu nevěsta nepřekážela, kdežto já měla se starým ženichem kříž. Přes to všechno umluvili jsme se s Pavlem, že se vezmem, i kdyby nám v tom i samo peklo bránilo.

Babička napjala celou sílu a váhu své autority, ale já složila Švandovi u sochy sv. Václava na Koňském trhu přísahu, že budu jeho a nikoho jiného, ať se děje cokoli.

Když babička zvěděla, že se každého večera u sv. Václava scházíme, zapověděla mi na ulici vycházeti, a když jsem z jakýchkoli příčin vyjítí nucena byla, mívala jsem sebou vždy některou sestru jakožto assistenci. Museli jsme si tedy s Pavlem dopisovati. Někdy přišla květinářka s fialkami nebo růžičkami, mezi nimiž bylo od Švandy psaníčko, podruhé dostavil se mladý člověk s bílou kravatou s pozváním ke koncertu, který se ani neodbyl, a strčil mi tajně dopis do ruky, potřetí donesl mi lístek náchodský pláteník, jindy donesl mi je divadelní sluha v úloze, ano i sám dobrý Tyl z upřímné náklonnosti k Švandovi a ke mně si zapostilionoval.

Přiblížil se osmý červen, den mých narozenin. Večer před tím klečela jsem u okna prosíc Boha, aby mi dal v lásce síly a vytrvalosti. Tu zaslechnu pod okny krásný zpěv – zastaveníčko při záři pochodní, které Švanda s divadelními zpěváky způsobil. Toto významné zbařilo mne téměř smyslu. Dědečka vyrušil zpěv ze spaní i měl z toho radost; za to ale babička řádila nazývající Švandu buřičem a rušitelem nočního klidu. Na tom ale nepřestala v hněvu svém, ale ohlásila mi, že trávím pod její střechou poslední noc.

„Jak – pro věc tak nevinnou mám opustit místo, kde od dětinství žiji?“ tázala jsem se.

„Ano, půjdeš!“ odpověděla babička určitě, a druhého dne jsem se odstěhovala k rodičům, kde se mi o nic lépe nevedlo než u babičky.

Jednoho dne, když srdce moc bolelo, rozběhla jsem se k Tylovi na radu co činiti mám. Tyl mne napomenul, abych zůstala vytrvalou a nedala se odstrašit, že rodiče konečně zajisté svolí. A tak se i stalo. Když jsem posilněna tou radou matce rozhodně řekla, že raději smrt podstoupím než bych lásky své se zřekla, stala jsem se Švandovou nevěstou. Můj bohatý nápadník a jeho bohatá nápadnice chtějí nechtějí ustoupili a já byla Pavlovi zasnoubena.

Dne 11. července se Kolárová opět roznemohla a musila jsem přes noc naučiti se její velkou úlohu, pašerova synka Kabriho v kuse *Pašer a voják*. Tehdy jsem hrála naposled jakožto *panna Pešková*, neboť dne 5. srpna jsem byla již paní Švandovou ze Semčic.

Večer před tím odebrala jsem se k babičce doufající, že ji usmírím. Ale zklamala jsem se, babička mne ani k sobě do pokoje nepustila volající za dveřmi, že se mne odřekla a více mne znáti nechce. Šla jsem k tetě,

ale dostalo se mi stejného odmítnutí jako u babičky. Myslíla jsem, že mi žalem srdce pukne. Zřekli se mne všichni – byla jsem od svých opuštěna.

Marně jsem klečela za dvěma babiččinými prosíc o požehnání, marně jsem štkala. Bez požehnání jsem se bála přistoupiti k oltáři. Téměř bez sebe potácela jsem se z domu – tu dobrý děd u vrat mi vyšel vstříc a pravil: „Jdi s Bohem, děvenko má, žehnám ti na dalekou pouť!“

Políbil mne v čelo a já sotva měla slova díky.

Bylo již pozdě v noci, když jsem osamocena octla se na ulici. Zastavila jsem se před kaplí sirotčince v Bredovské ulici, bezděčně svezla se mi kolena na stupně a pláčem jsem si ulevovala.

* * *

Jasně vzešlo slunce za jitra, kdy jsem se přichystala, abych před oltářem podala ruku i srdce milovanému muži. Přese všechno hoře včerejší byla jsem klidna – v tom vejde rozhněvaná babička a zakazuje všem, aby se ani neobjevili, až si pro mne ženich přijde. V hněvu opustila opět dům a já pološilena tou nesrdečnou pýchou a umíněností dávala jsem se od služky ve svatební kartounový šat odítí – nevěděla jsem, co se to se mnou děje.

Kočár před domem zahrčí a zastaví se, ženich můj běží po schodech. Srdce hlasitě mi tlouklo. Vstoupiv do pokoje políbil mne, já však v objetí jeho jsem omdlela – poprvé v životě svém.

Polekán tázal se Pavel služky, co to znamená, a služka mu vše pověděla.

Musila jsem se doopravdy o rámě svého ženicha opírat, než jsem se vzpamatovala. Ale nová rána div mne znova nezhroutila. Z druhého pokoje zvoláno na mne: „Sundej rukavice a dej sem prsten, který nosíš neprávem, poněvadž ti již nenáleží.“

V tom okamžení přála jsem si zemřítí. Tolik pokoření se strany rodiny své jsem se přece nenadála. I nyní, kdy to píšu, chvěje se mi ruka a dívím se, že jsem to vše přetrpěti mohla. Smekla jsem skrovný šperk s prstu a odezdala. Zvolna a mlčky jsem s ženichem svým odcházela – v tom zaslechnu v pokojíku vedlejším štkání – to srdce matčino se ozvalo, vždyť cítilo s dcerou zároveň bol! Tedy aspoň matka mne miluje, šeptám si a s pláčem vrhnu se jí k nohám. Rukou třesoucí dala mi požehnání a nedbajíc zákazu babiččina vroucně mne objala a zlíbala. Ne – srdce mateřské zapřítí se nedá!

„Bůh ti to odplatí!“ zaštkala jsem blahem a zulíbavši jí ruce vyšla jsem z domu.

U schodů čekala naše stará služka, která mne před lety na kolenou svých houpávala: vtiskla mi do ruky tři grošáky a šeptala: „Vezměte to pro chudé v kostele, má dobrá dušinko.“

Ubohá Marjánka mi dala almužnu pro chudé – kdož byl v tom okamžiku nuznější nežli já – vždyť jsem v nej-památelnější den svého života opouštěla dům svých rodičů jako žebráčka.

Tři groše – to bylo celé moje věno svatební!

Však nikoli, nebyla jsem nuzna, vždyť jsem byla bohata láskou k muži vzdělanému, jenž mne zbožňoval, jenž mimo mne miloval již jen svou drahou vlast, kterážto láska nikoli žárlení, nýbrž všecken souhlas srdce mého vzbuzovala, i cítila jsem v duši, že Bůh nám požehná a nahradí mi, co pro lásku mou snášeti mi uložil.

Stanuli jsme u chrámu sv. Štěpána a já zmužile překročila práh svatyně, kde nás již svědkové Trojan a Lebeda očekávali. Páter Řivnác nás u oltáře Matky Boží spojil.

Byla to tichá svatba. Šla jsem s Pavlem z kostela k jeho matce, která se hněvala, že syn si nezmohl za chof také šlechtičnu. Zakládala si mnoho na svém i zesnulého manžela svého rodu. Byla poslední ze staročeské rodiny z Libušína, jak Mikovec vyšetřil. K tomu ještě vzal si její šlechtický syn nevěstu bez peněz – neměla jsem nic než svých sedmnácte let a snahu státi se umělkyní.

Vešli jsme k paní tchýni, která nám obě ruce k políbení podávala, pak nás dosti chladně, aristokraticky objala a na prosby naše prohlásila, že mne ráda za dceru přijímá.

Nu, s tím jsme byli spokojeni, ale o lásce mateřské jsme u ní zvěděli málo a přesvědčili se již v první chvíli, že šlechtictví a šlechtnost jsou dva pojmy rozdílné.

U oltáře nám posvětil velebný pán snubní prsteny, avšak byly pouze vypůjčené, nikoli naše. Zlatník namy je byl jen na chvíli svěřil. Pavlova matka zlatníka dobře znala, i prosili jsme ji, aby k zlatníkovi došla a ujednala s ním, by nám dal prsteny ty na splátky, neboť najednou jsme je zaplatit nemohli. Tchýně s nimi odešla, ale vrátila se nápadně brzo zvěstujíc, že zlatník prsteny nedá a že mu je tam hned nechat musila. My vícekrátě snubní prsteny své nespátřili.

Nu, jaká pomoc, chudobným lidem jest mnoho snášeti a my si ulehčili – slzami.

Devátá hodina odbila – a my ještě nesnídali. Paní tchýně nedělala žádných příprav, aby nás pohostila a my se tedy poroučeli. Šli jsme do „starého ungeltu“ v Týnském dvoře, kde se malá kavárna nalezala. Nikdo nás tam neznal. V tichosti jsme posnídali a odebrali jsme se do Židovského města, kde můj muž na škole Josefovské po odstoupení Franty Šumavského češtinu přednášel. Toho dne konaly se tam zkoušky a já se usadila mezi hostmi.

Odházějící ze školy setkali jsme se s Lipmannem, židem, jenž s Pavlem byl znám. Vyzval nás, abychom s ním jeli do Roztok. Po krátkém otálení jsme svolili.

Lipmann jízdu za nás platil – my neměli na takový luxus peněz. Tehdy jsem vůbec jela poprvé po železné dráze, poprvé cestovala se svým mužem. Byla to naše svatební cesta.

Hotovost Pavlova nestačila nám ani na oběd, měl všeho všude sotva dvacetník; i napadlo mi, že mám na šňůrce také jeden starý dvacetník s Panenkou Marií – rychle jsem jej sejmula a měli jsme tedy na svatební hody dva dvacetníky. Hody svatební! Byli jsme ale přece šťastní, skrovná tabule byla nám hostinou královskou. –

Zdrželi jsme se v Roztokách do soumraku, pak jsme jeli s Lipmannem domů. Tchyně nás očekávala – s večeří snad? O nikoli! Chystali jsme se ke spaní. Domácí pořádek paní Švandové ze Semčic nesměl býti mým příchodem do domu porušen, tchyně a syn jako dříve spalí v pokoji, mně bylo vykázáno místo v předsíni na pohovce bez peřin. Svých peřin jsem neměla, z domu jsem jich nedostala, a tchyně šlechtična nemohla se snížit, aby mi došla pro peřinu na půdu, kde jich měla dvě plné truhly schovaných. Jak by se také slušelo pro šlechtičnu s modrou krví, aby občanské snaše sloužila! Nu, byla jsem dosti otužilá, mladá, dovedla jsem také na tvrdém spáti...

Druhého dne po sňatku musila jsem do areny na zkoušku. Hrála jsem Haničku v *Deboře* už jakožto paní Pešková – podržela jsem totiž i po sňatku jakožto herečka rodné jméno své. Z Malé strany bylo do Pštrosky notný kus cesty. Vyznávám, že na řetězovém mostě plakala jsem – hladem, vždyť jsem včera nevečeřela a dnes nesnídala.

Tak počaly moje líbáanky!

Když jsem do areny vstoupila, jali se herci mi gratulovati a slávu provolávat. Neměli tušení, s jakou bídou zápasím. Nevěděli, že jsem z domova zavržena, od babičky vyděděna.

Můj muž měl jakožto státní úředník 350 zl. ročního platu, já 20 zl. měsíční gáže – kam to stačilo? Ale což – my se milovali a já dovedla z lásky k muži trpěti i krutou nouzi, tím krutější, že stud mi bránil někomu se svěříti. Ano blažilo mne to, že o smutném postavení jsem nikdo neví.

Šla jsem doma pro lidi, do půlnoci čekávala jsem při práci na Pavla, až se z přátelského kruhu vrátí.

Po dva měsíce vytrvali jsme u tchyně, ale déle jsme to pokoření nesnášeli. Odstěhovali jsme se do vlastního bytu ve Štěpánské ulici. Továrník Lebeda zaopatřil nám nábytek na měsíční splátky. O vánočních svátcích r. 1850 měla jsem svou první benefici. Byl to jasný paprsek v trudném žití našem. Výsledek na jevišti i u kasy byl skvělý. Dával se efektní kus Viktora Hugo *Hernani*, dostala jsem na svou polovičku z čistého příjmu 250 zl.

To bylo peněz – tolik jsem do té doby najednou nikdy neměla. Smála jsem se a plakala radostí, zaplatila jsem vše, co jsem dlužna byla a ještě mi zbylo tolik, že jsem muži svému koupila zlaté kapesní hodinky. Jaké to bylo blaho!

Od té doby dařilo se nám poněkud lépe a konečně jsem považovala to za vrchol štěstí, že nám Bůh dne 4. července 1851 daroval roztomilého synáčka Jaroslávka. A po radostném záchvatu dostavila se k nám spokojenost.

Avšak netrvala pohříchu dlouho. S jiné strany přihnaly se mraky – divadlu českému hrozila pohroma a dostavila se.

Dne 15. října 1851 hrálo se ve prospěch odcházejících členů našeho ústavu. V čele odcházejících byl nehorlivější pěstitel myšlénky a činův českých na divadle, v literatuře a společenském životě, náš dobrý Josef Kajetán Tyl, můj učitel a dobrodinec. Závistníci vypudili ho z Prahy, překázal jim, nemohli za jeho přítomnosti ani své nadutosti ani svým plagiatům platnost zjednat. Trudný to byl osud, šeredná odměna muži, který pro divadlo české tolik učinil jako nikdo před ním ani po něm.

S Tylem a chotí jeho odcházela též moje učitelka Rajská, pak Šimanovský, Krumlovský a Kaška. Také Ježek a Lipšová odešli. Bylo to trapné loučení. Hrál se veselý kus *Venkovský poslanec*, ale ani hercům ani obecenstvu nebylo do veselosti.

Tyl odcházel s některými přáteli k venkovské společnosti herecké, ale ubohý neměl ani na cestu. Chtěl se postavit na vlastní nohy a zříditi společnost, avšak nedostal koncesí. Pokládala jsem za svou povinnost dle možnosti pomoci v tísní té a vypůjčila jsem si pro Tyla 140 zl., jež jsem pak v měsíčních lhůtách splácela, neboť nešťastný Tyl, na venkově krutě pronásledovaný, nebyl s to, ani půjčku oplatit – vždyť neměl někdy ani pro sebe a rodinu na chleba! Listy jeho z té doby chovám jakožto smutnou památku na časy, kdy nebylo u nás smyslu pro to, aby se přednímu buditeli a básníku našemu poskytlo nejnnutnějších potřeb životních...

Pro mne jsou ovšem tyto listy zároveň památkou drahocennou, památkou na muže vzácné poctivosti a neskonalého nadšení pro vše, co ušlechtilé, dobré a krásné.

V.

Nevalná hrstka herců českých, která v Praze po neblahém odchodu Tylově zůstala, byla nucena podrobiti se závazku, že také ve představeních německých hrátí bude. Hry čtvrtetní, v letech 1848–50 pěstované, jsou r. 1851 opět vynechány a česká Musa musila přestati opět jen na nedělních představeních odpoledních,

v nichž navzájem hráli s námi herci němečtí, ačkoli mnohý z nich sotva několika slovům českým rozuměl. Zejména hrály též po česku dámy Lechnerová, Herbštová, Frieseová, pánové Feistmantel, Bergmann, Neumann – ale *jaká* to bývala představení „česká“, trudno zpomínati. Někdy způsobila čeština těch pánů a dam hlučnou veselost, ale častěji žalost a hněv v srdcích věrných vlastenců, že jest jim snášeti hanebné lámání jazyka českého na divadle, na něž z peněz zemských, tedy z kapes českých, značně se připlácí, aby německá představení nedostatkem ujmu netrpěla.

Pro mne nastala nová bída. V divadle přestalo mne vše těšit; bylo mi, jakoby mrazivý dech byl ovál vše, co blahého s divadlem českým souviselo. K tomu družily se hmotné nesnáze. Na živobytí nebylo dosti prostředků; gáže moje byla malá a služné muže mého také nikam nestačilo, zvláště když nás přibýlo. Byl to jen malinký, nepatrný mužiček, ten můj Jaroslávek, kterým nás po roce manželství nebe obdařilo, ale potřeby naše jeho existenci přece značně vzrostly. Spořila, hospodařila jsem jak jen možno bylo. Služky jsem neměla, všechny domácí práce vykonávala jsem si sama, zbytečně jsem ani krejcaru nevydávala, a přece se stalo jednou – bylo to 30. ledna 1852 – že jsem naprosto skrovné prostředky vyčerpala na dno a neměla ani na krapet mléka, abych mohla *hlad* synáčka svého ukojiti.

A synáček žádal křikem svým potravu tak určitě a energicky, že nezbylo mi, než něco honem prodat. Ale co? Vždyť jsme beztoho měli jen potřeby nejnnutnější!

I vzpomněla jsem si, že mám ještě doma půl knihy psacího papíru. Ke psaní měla jsem tehdy beztoho málo času, sotva že jsem nejnnutnější věci do svého denníku zaznamenávala. Vezmu tedy papír, hodím šátek na hlavu, vyběhnu na ulici a přemítám, kde papír prodat. Naproti byl krám kupce Ženiška – tam jsem zamířila. Nohy se pode mnou chvěly, když jsem do krámu vešla; v takové situaci jsem do oné doby nikdy nebyla.

Kupec se mne tázal, čeho si přeji. Papír mu podávajíc nebyla jsem s to slova promluvit, jen dvě velké slzy vyřinuly se mi z očí: Kupec Ženišek chvíli na mne hleděl a podobalo se, že uhodl, proč přicházím a co se v duši mé děje. Mlčky vzal papír a vtiskl mi do ruky tři dobráky;¹ dva z nich položila jsem na pult šeptajíc, aby mi za ně dal cukru a krupice, za třetí koupila jsem mléka a chvátala radostně domů přinášejíc potravu hladovému dítěti. Za malou chvíli měl mladý pan Švanda ze Semčic kaši hotovou. Chutnala mu jak náleží, i smál se na mne upřímně. Ve chvíli té zapoměla jsem na všechnu strast, zlíbala jsem synáčka a cítila se i v nouzi své přestastnou.

1 Tři krejcarý staré t. zv. konvenční mince = pět krejcarů nových.

Jak malicherní jevíli se mi v těch dobách různí panáčkové, kteří mi často zamilovaná psanička posílali a všeliké vábivé návrhy činili! Čítali jsme ty listy s mým mužem a měli z nich závalu. Na odpovědi čekají někteří ti pánové podnes. Mnozí z nich byli již zachvázeni Moranou, jiní stali se váženými hodnosty a mají velké jméno, ještě jiní poklesli ve prach všednosti a zapomenutí.

O Velkonocích r. 1852 končilo šestileté období ředitelstva Hoffmannova. Již před tím, při prvním provozování Kolárovy *Magelony* (dne 2. února), v níž jsem Evu z Losu hrála, nabídl mi Hoffmann engagement ve Vídni při divadle v Josefově, které pak řídil. Sliboval mi trojnásobnou gáži a činil vůbec vyhlídky u porovnání k pražským při českém divadle velmi skvělé. Návrhy jeho byly skutečně lákavé, i pověděla jsem vše otci Klicperovi a Hankovi, kteří mne rádi měli. Oba mi domlouvali, abych české divadlo v té zlé době neopouštěla, německých hereček že je všude dost a žádnému řediteli, pokud českému divadlu ublížiti nechce, že není třeba herečky mu odluzovati. Uposlechla jsem tím ochotněji, čím více oba i mně ze srdce mluvili. Rozumí se, že i můj muž zcela souhlasil!

Počátkem dubna převzal ředitelství opět F. A. Stöger, jenž již dříve v letech 1834–46 ředitelem pražského divadla byl. Prvé představení české za něho bylo dne 12. dubna. Dával se kus *Lakomec a jeho dcera*.

Stöger míval mnohé zvláštnosti psychologické a pověstným byl pro svou flegmatickou povahu. Nikdo neviděl ho rozhněvati se; zůstával chladným i při nejhorších vrtoších umělců a umělkyň. Členům divadla bez rozdílu věku a pohlaví tykával. Pamatuji se, ktez jak jednou zpěvák Stöger, jež byl ředitel Stöger vychovati dal, starému pánu před ostatním personálem nejhanebnější jména dával a pěstí mu hrozil. Ředitel neodpověděl, vytáhl stříbrnou tabatěrku, šňupl si a poklepav renitentnímu zpěvákovi na rameno pravil: „Geh' nur und sing' heute recht schon.“ A tenorista podal starému pánu ruku a zpíval toho večera krásně Edgara v *Lucii*.

Stöger byl z těch ředitelů, kteří si dovedou umělce přivésti třeba od šibenice, když ho potřebují.

Ředitel Stöger měl dceru Augustu, která byla dceřusce manželů Kolárových kmotrou. Bylo to roztomilé děvčátko, ta Gustinka Kolárova, otec ji záhy cvičil hře na klavír i stala se pak proslulou pianistkou. Ale vždy jsem toho litovala, že mluvila jen německy. Nemohla jsem pochopiti, proč básník a herec český, herečka česká jediné dítě své po německu vychovávají. U Kolárů vůbec mluvilo se jen německy, ano Kolár i v divadle, pokud režiserem byl, mluvil k hercům německy. Augusta Kolárova provdala se také za Němce, profesora, avšak předčasně zemřela.

Dne 13. června 1852 dávaly se poprvé v aréně *Obzinky*, jež byla Honorata Zapová z polštiny přeložila. Hra

se velmi líbila a vícekrát se opakovala a sice také ve všední den. Ředitel Stöger, vida, že hry české se vyplácejí, povolil aspoň v aréně ve čtvrtek po česku hrát.

Dne 31. října dáván k mé benefici Macháčkův *Závěš Vítkovic* s uměleckým i kasovním výsledkem dobrým. Dne 1. února 1853 hrála jsem Sidonii v kuse *Noc a jitro* a stihla mne ta nehoda, že spadla jsem do propadliště; provazy, které přístroj ten držely, přetrhly se. Na štěstí se mi nic nestalo, ač jsem to mohla snadně životem zaplatit. Druhého dne po té nehodě narodila se nám dceruška Mária.

Dívíte se? Ano, tenkrát bývalo jinak, herečka ve stavu požeňnaném nedostávala púleťní i delší dovolenou při plné gáži, ale bývala nucena hrát třeba až do poslední chvíle. Dne 2. února se Mária moje narodila a již dne 7. února musila jsem hrát v *Čechu a Němci* Kačenku. O mně zajisté nemohl ředitel říci, že jsem rozmazlená, mně k vůli se nikdy představení nezmařilo a nebyla nikdy změna v repertoaru.

Měla jsem dvě děti, radostí rodinných mi přibýlo, ale také nouze! Někdy byla moje bída tak veliká, že nedostatkem potravy počala jsem slábnout. Líce mi bledly, ale na dotazy nejlepších přátel, co mi schází, nebyla bych řekla pravdu za všechny poklady světa.

Nicméně nezůstaly poměry mé tajny a zvěděl o nich i ředitel Stöger. Byl podivín, ale srdce měl dobré. Nabídl mi mimořádnou benefici, jízto jsem si měla z nouze pomoci. Zvolila jsem k tomu Raupachův kus *Jeneral a professor*, avšak censura mi jej v poslední chvíli zapověděla. Měl se dávat Shakespearův *Večer tříkrálový*, ale tu zase činila překážky Kolárova; měla nechuť k úloze Šebestiana a zamítla ji. A poněvadž tehdy naše divadlo jiné herečky nemělo, býval repertoir často velmi obmezen. Neblahé poměry, kdy osudy divadla na dobré vůli jediného člena závisí! Dáván tedy kus *Markytánka*. Příjem byl slabý, neboť byla toho dne Emauská pouť a den velmi krásný. Musila jsem se spokojit.

Tři roky byla jsem již provdána a dosud nesměla jsem se k babičce hlásit. Stýskalo se mi po ní upřímně, vždyť jsem ji přece milovala. Jednoho dne jsem si dala zmužilosti, oblékla jsem malého Jaroslávka a šla s ním k babičce. Srdce mi hlasitě tlouklo, když jsem vstupovala do domu, v němž od svého sňatku jsem nebyla. Otevru tiše dvěře a spatřím matku s babičkou v pokoji. Na okamžik se babička zarazila, pak ale chtěla hněvivě odejít do druhého pokoje, avšak matka to zabránila – ubohá matka má mne měla přece ráda! Chvátala jsem k ní, zlíbala a slzami smáčela její ruce, kdežto malý Jaroslávek vida mne plakati, dal se také do pláče – bál se obou babiček! Matka hošíka zdvihla a vřele líbala – a tomu divadlu nemohla babička kořečně odolát.

I nastal dojemný smír, babička, matka, dcera i vnouče měly společný svátek. Od té doby žila jsem mnohem klidněji, vždyť směla jsem opět chodit k babičce! Ale při tom všem nedostalo se mi od babičky přece nijaké pomoci hmotné. Babička se zapřísáhla, že co živa ničeho mi nedá a – dostála tomu. Bylo mi za neposlušnost trpce pykati, byla jsem krutě trestána, že jsem se proti její vůli provdala! Babička měla tvrdou hlavu a nepovolila.

Já však se vpravila v trpký svůj los u vědomí, že jsem ničeho zlého se nedopustila.

Dne 11. července měl režisér Chauer benefici. Dával se *Pařížský fiakr*, první to překlad můj. Stálo mne to mnoho práce, musila jsem býti velmi pilná, než jsem při svém nečeském vychování tak daleko dospěla, že jsem mohla do češtiny kusy překládati. Zásahu o mou literární způsobilost měl spanilomyslný František Doucha, jenž téměř co den strávil se mnou při cvičení nějakou hodinu a přičinil se zdokonaliti mne v jazyku mateřském. Jemu budiž i zde vysloven nejvroucnější dík!

Dne 26. prosince 1854 dávala jsem k své benefici *Židovku* od Klicpery. Výsledek hmotný byl uspokojivý. Ale co platno – potřeby naše vzrůstaly, neboť dne 3. července 1855 nadělil nám Pánbůh opět synáčka, roztomilého, kadeřavého Pavlíčka.

Starosti moje byly veliké. Tři děti a domácnost obstarávat a při tom divadlo hrát – to byla úloha příliš objemná. Štěstí bylo, že matka mého muže u nás bydlila a někdy za mne oběd uvařila, jinak bych snad byla namahání tomu podlehla.

Dne 15. září 1855 dával se druhý můj překlad, veselohra *Husička z Podháje*, který Jar. Pospíšil v Divadelní bibliotece otisk! Brzo na to jsem přeložila solovou hru *Hraje si na vdanou*, ve které jsem i vystoupila a to s výsledkem nejskvělejším.

Od těch dob bylo mi čtení divadelních her, jež jsem neznala, a překládání na jazyk český nejmilejší zábavou. Společností, besed, plesu jsem neznala, svět můj byl doma v lůně rodinném. Jen kdyby se nám bylo aspoň trochu lépe dařilo!

Přemítala jsem stále, kterak bylo by možno poměry naše zlepšit. Jednou na procházku do Krče s dětmi se ubírajíc setkala jsem se s přítelkyní z dětských let, která tam pěknou villu měla. Villu! Ta byla asi šťastna! Strávily jsme spolu vesele odpůldne. Při odchodu jsem mimochodem pravila:

„Ach, proč nemám také nějakou usedlost jako ty!“

„A chtěla bys nějakou?“ dí přítelkyně, „mohla bych ti dát radu.“

I jala se vykládati, že tam při silnici je na prodej pěkný domek se zahrádkou a sice velmi lacino.

„A kdyby sebe lacinější byl, já ho koupit nemohu, nemám ani krejcaru nazbyt.“

„Inu, kdož ví, co se stane,“ pravila přítelka má, „třeba vyhraješ – nebo nalezeš poklad, koupíš si domek a budeme sousedky.“

Smály jsme se tomu, ale při odchodu mém řekla mi přítelka jméno majitelky domku a domlouvala, abych o tom přemýšlela.

Avšak o koupi nemohlo být ani řeči. V noci, když děti procházkou unavené dávno byly usnuly, přemítala jsem o slovech své přítelky a stále jsem před sebou viděla domek se zahrádkou jakožto zjev nedostihlý. Nedalo mi to pokoje ani druhého dne, myšlenka na domek mne opanovala, i zůstala jsem konečně na tom, že se aspoň na cenu zeptám. Šla jsem skutečně k majitelce domku a zvěděla jsem, že hledí se majetku svého zbavit co nejdříve, poněvadž jest nebezpečí, že muž opilec docela jej zadluží. Hned žádala pouze 50 zl. závdavku a první lhůtu 100 zl. do roka. Celý majetek stál pouze 1600 zl.

Lákavá koupě – ale kde vzít 50 zl.? Já měla všeho dohromady pětku. Odhodlala jsem se jít k babičce, prosila jsem jí o půjčku 50 zl., avšak nadarmo! S pláčem odešla jsem a navštívila téhož dne svou paní domácí, která mi byla již tenkrát pro Tyla peníze půjčila. Měla již zapláceno a poněvadž tedy uznávala mou správnost, půjčila mi opět, co jsem žádala.

Chvátala jsem k majitelce domku a smlouva byla hned zhotovena a podepsána.

Záhy tedy bylo vroucí přání moje splněno, byla jsem majetnicí pěkného domku se zahrádkou v Krči. Opět jsem v noci potom nespala, ale radostí. V neděli na to jsem žádala svého muže, aby šel s námi do Krče na procházku, kde již bylo vše ujednáno, aby tam Pavla jako domácího pána uvítali.

A když se dostavil ten okamžik, když Pavel se blížil k domku, bušilo mi hlasitě srdce a rozčilením sotva jsem se zdržela pláče. Bylo to první tajemství, jež jsem před ním po několik dní skrývala.

„Hleď, Pavle, na tu zahradu; zde budeme po celé léto s dětmi bydlet!“

„Jdi, bláhová!“ pravil můj muž.

„Nejsem bláhová; pojď jen dále do zahrady.“

„Do cizí zahrady nevstoupím bez pozvání za žádnou cenu,“ odpověděl a chtěl se dále brát. V tom však vyšla z domu mlékařka volajíc:

„I pěkně vítám, pane domácí; ráčejí jen dále jít a na tu krásnou zahrádku pohledět – to bude něco pro ty dětičky! To věřím, že se pan domácí diví, jaké překvapení mu nejmilejší panička připravila.“

V první chvíli můj Pavel překvapením ani nepromluvil; mlékařka ho uvedla do domu a vše vysvětlovala. Smála jsem se Pavlovi z plna hrdla.

Byl to pro nás opět blahý den!

Brzo jsem s dětmi do Krče přesídlila a dětem svědčilo tam na zdravém vzduchu jak náležitě, tvářičky jim kvěly jako ty růže v naší zahrádce.

Domek byl trochu zanedbaný. Když nás jednou navštívil německý herec Dietz, jenž v sousedství pěkný letohrádek měl, pravil ke mně:

„Poradím vám, jak za málo peněz domek svůj zvelebite. Kupte barvy a já vás naučím okna a dveře natírat.“

A stalo se. Prodala jsem svůj zimní plášť, nakoupila barev, natřela okna, dveře, okenice a domek hned jinak prohledl. Měla jsem arci s čistěním téměř po celý zbytek léta co dělat, ale za to jsme měli z domku radost. Děti tam byly veselé, a dobré myslí vrátili jsme se do Prahy.

Když nadešla doba první splátky, nemohli jsme peníze sehnat a já byla nucena domek opět prodat. Avšak měla jsem při tom štěstí, dostala jsem za něj 2000 zl., takže jsem měla 300 zl. čistého užítku. Moje první podniknutí bylo tedy zdárné.

(Pokračování)

Some articles in this issue are dedicated to the relation of theater and literary or simply to a written text or theater in literature or double (theater and literary) existence of drama, that is scenic possibilities or – shortly said – scenology of a word.

We print the first part of the essay by Jaroslav Vostrý (1931) "Theater and word or Scenology of drama" that connects to what the author calls the original tradition when a verbal or written text of a drama is in fact always the project of a staging. Acting and theater have two sources: the first one can be called miming and it is as such – as a source – a fruit of human vitality whereas the second one is a fruit of a preliminary cultivation and it is therefore connected with what we call culture and what had usually been identified with literature until certain time. Whatever it is what prevails in particular trends or representatives of acting, drama and acting "as such" rise from a tension between two poles and is in every single case a result of a fight between tendencies that are related to this tension. History of the relations between theater and drama is not only history of a relation between spoken and written and fixed word with improvised one but a relation between theater and culture.

In the situation when contemporary Czech theater underestimates the appeal of a word, theater makers of the youngest generation Štěpán Pácl (1982, a director) and Tereza Marečková (1980, a dramaturgist) turned to plays by Josef Topol (1935). They have chosen a play *End of Carnival* (almost a poetic tragedy, first staged in 1963) almost as a part of the dramaturgical agenda: in Topol's play, poetic qualities of a verbal text become a basis for scenic poetry and a word creates a real base for scenic existence of a character. Language and communication as a theme has been present in Topol's texts since his first play *Midnight Wind* (1955); in the

essay "The ritual of a word in the works by Josef Topol", Tereza Marečková speaks mostly about author's development from *Their Day* (1959) to *End of Carnival*. According to her, this play demands such actors who have the ability to "go along with a word on a stage" bravely and without restraint. They cannot hide behind a word or just pass a word, they must be able to create it again in a scenic way. This ability to scenically revive poetic word includes scenic sense for musical dimension of utterances.

Petr Hruška (1964) is an important Czech poet who belongs to the generation of the people in their 40's and 50's, the author of five poetic books (*Living Rooms* 1995, *Months* 1998, *The Doors Always Used to Swing Shut* 2002, *Green Sweater* 2004, *Cars Entering Ships* 2008) and he is also a specialist at the department of contemporary literature in the Institute of Czech literature of the Academy of Sciences of the Czech Republic, in the Brno branch and he teaches at the universities in Brno and Ostrava. In his study "Something always forces us to play some old drama. Theater of language in the work of Karel Šiktanc" he introduces undeniable dramatic qualities of lyrical work of one of the most important Czech poets alive and he proves how Šiktanc intentionally and effectively works with a story hidden in a lyrical text and how important it is to use a gesture. Building of a text by individual scenes that suggestively bring closer an economic combination of key words evoking 'the setting of a poem' in inner imaginative as well as specific sense of a poem is essentially important with Šiktanc. A word uttered in his poetical world cannot be taken back with impunity and without consequences.

In her essay "Double poetics of the mediaeval *Yōkyoku* theater texts", prof. Zdenka Švarcová (1942) deals with librettos of vocal-recitative Noh plays that include dancing parts as well. Po-

etics of these librettos had crystallized approximately from the mid 14th to the mid 15th century and on the one hand, it is connected with Japanese literary tradition and reality of Japanese Middle Ages (and this is what the author writes about) whereas on the other hand it is shaped by basic principles that refer to the essence of any theater artwork in general and mainly to the principles of Noh theater itself. *Yōkyoku* librettos are therefore a necessary part of a stage 'piece', i.e. a theater performance as an integrated artistic form. But anyway, *Yōkyoku* remains an autonomous literary piece of work that suggests future staging to theater artists but for readers it has a value of a literary text that allows creating one's own vision of characters, places where the dramatic story took place and other circumstances.

An essay by Denisa Vostrá (1966) also draws from a Japanese cultural tradition. It is dedicated to a traditional form of a Japanese house – we continue in the research of scenology of space. In two chapters ('Scenology of a Japanese house and symbolic connection of space for living' and 'Tadashi Suzuki and actor's feeling of space') where – except for the links to theatrical works of a famous director and theater teacher as well as knowledge included in Tanizaki's *In Praise of Shadows* – she uses important information about non-specific scenic setting of a traditional Japanese house that functions as an immediate source of specific qualities of traditional Japanese theater and acting. The author also describes bustling changes of everyday Japanese life that happened in several waves after the Second World War and she adds Suzuki's quotes, too. Even the consequences of these changes show that living space of a person – religious and profane – functions as an image of stage space. The Japanese version is represented by a non-uprooted but vanishing tradition which was connected

in the past by potentially symbolic scenicity of space.

Prof. Július Gajdoš (1951) continues in this issue in researching fundamental features of contemporary performative art (see his previous essays in issues 17th–19th and 23rd–25th of *Disk*) and their consequences for theory and practice of both contemporary scenic production and scenicity and staging in general. The author deals with the phenomenon of narrating of so-called monologic performers and qualities of their production that are somehow connected with a scenic story. When analyzing some procedures of one of the most famous representatives of current performance art, Laurie Anderson, he refers to creating scenic images of a dreamy landscape where the performer is not afraid to chime her narrative manifestations and in connection with it also a relation of the narration itself and technological facilities of her performances. By diffusion of ascension of a body to space and back somewhere between oral narrating and literature in technologically amplified space, this performer makes original scenic space the means of specific connection of a story and an image.

We have dealt with the topic of emotions, resp. feelings and experience as well as with the psychic distance phenomenon several times in *Disk*, mainly in the articles and essays by doc. Jiří Šípek (1950). We do not consider this topic exhausted: the more issues we think of, the more questions we have. In the essay “Empathy and distance”, the author focuses on two phenomena that are essential not only in scenic art

but in art in general. Whereas empathy is according to him related to quality of a certain emotional connection to the object of interest, distance helps us understand the essence of esthetic feeling: in the sense of distance from an immediate connection to physical reality, we can find it in every art as a presumption of the specific connection or atmosphere that is connected with the work of art, respectively. But we can observe that empathy and distance are actually very close phenomena despite their rather independent development and they create – mainly if we take into consideration their mutual connection – a good presumption both for theoretical understanding of artistic production and its reception.

In the essay “About gradation of the real and the fictitious in human behavior (1st part)” Josef Valenta (1954), the author of books *Methods and techniques of dramatic education* (1st edition 1995, 3rd edition 2008) and *Scenology of a landscape* (2008), deals with non-specific staging of an event, i.e. staging of an event in everyday life and behavior. The first part of the text is called ‘Definition of a field’: the author uses examples to define what types of scenic phenomena he will observe (and by this, he foreshadows definition of a certain border between non-specific and specific scenicity, or scenicity and staging of an event from the point of view of this topic). Then he (more or less briefly) deals with some particular problems that are related to the main topic of his essay, for instance the relation between authenticity and scening, its intentionality or unintentionality, stylization of behavior with

non-specific scening, a fictitious element in behavior and its relation to scenicity and staginess as well as to esthetic and energetic element of life scening or scening in normal behavior from the point of view of its drama.

Concerning the views on theater abroad, Jitka Pelechová (1980) wrote an essay “Issues of power in Paris theaters: theory and practice” and she deals with these issues how they are applied as a topic of stagings introduced quite recently to Paris audience but also in the form of practical questions connected with managing and financing of culture how it is reflected in interventions of the ministry to French theater.

The view on the contemporary state of musical production in London is described in the essay “Musicals on West End stages, Between art and spectacle” by Pavel Bár (1982). History will be examined in the article “Bor’s Štěpánek” by Jaromír Kazda (1948): the author deals with collaboration of a big Czech actor with an almost forgotten representative of Czech theater directing of the period between the wars.

The supplement gets travels to the past, too, we print very interesting and entertaining “Memoirs of a Czech actress” by Eliška Pešková (1833–1895). Her message is not only about her own artistic production and her participation in theater business of Pavel Švanda ze Semčic but it also represents a remarkable contribution to sociology and psychology (or social psychology) studies of a profession of an actor in modern society.

Translation Eliška Hulcová

Plusieurs articles de ce numéro sont consacrés au rapport du théâtre et du texte littéraire ou simplement écrit, éventuellement au théâtre dans la littérature ou bien à la double existence (théâtrale et littéraire) du drame, donc à la possibilité de le porter en scène, bref à la scénologie du mot.

L'étude du professeur Jaroslav Vostrý (1931) „Le théâtre et le mot ou bien la scénologie du drame“, dont nous imprimons la première partie dans ce numéro, renoue avec la tradition, selon l'auteur, d'origine, pour laquelle le texte du drame parlé ou écrit sert fondamentalement de projet à la mise en scène. L'art dramatique et le théâtre en général ont deux sources: l'une que l'on peut appeler l'art de mimer, est précisément en tant que source, le fruit naturel de la vitalité humaine, tandis que l'autre est le fruit d'une culture préalable et est liée à ce que nous appelons la culture, qu'il était habituel pendant longtemps d'identifier principalement à la littérature. Peu importe si dans ses différents courants ou chez différents représentants de l'art dramatique et du théâtre domine l'un ou l'autre, le théâtre et l'art dramatique, en tant que tels prennent leur source dans la tension entre les deux pôles et sont dans chaque cas particulier le résultat d'une lutte entre les tendances qui sont liées à cette tension. L'histoire des rapports réciproques du théâtre et du drame ne sont pas seulement l'histoire des rapports du mot parlé au mot écrit et du mot fixé au mot improvisé, mais aussi des rapports entre le théâtre et la culture.

Dans le contexte d'une sous-estimation par le théâtre tchèque contemporain de la force suggestive du mot, Štěpán Pácl (1982, metteur en scène) et Tereza Marečková (1980, dramaturge) de la jeune génération des gens de théâtre se sont tournés l'oeuvre dramatique de Josef Topol (1935). Ils ont choisi – de manière „délibérée“ – la pièce (qu'on pourrait qualifier de tragédie

poétique) *Fin de carême*, (jouée pour la première fois en 1963): les qualités poétiques du texte deviennent la base de la poésie scénique et le mot constitue le fondement effectif de l'existence scénique des personnages. La langue et la communication en tant que thèmes sont présents dès la première oeuvre de Topol *Le vent de minuit* (1955); Tereza Marečková dans l'étude „La cérémonie du mot dans l'oeuvre de Josef Topol“ parle de l'évolution de l'auteur depuis cette première pièce en passant par *Leur journée* (1959) jusqu'à *Fin de carême*, pièce qui d'après elle exige des acteurs qui ont la capacité, le courage et la liberté d'assumer le mot sur la scène'. Ils ne peuvent pas se cacher derrière le mot ou bien ne faire que le dire, ils doivent être capables de le recréer chaque fois scéniquement. Cette capacité de faire renaître scéniquement le mot poétique comprend naturellement le sens scénique pour la dimension musical du discours.

Petr Hruška (1964) est un poète tchèque contemporain important de la génération moyenne, auteur de cinq recueils de poèmes (*La salle de non-séjour* 1995, *Les mois* 1998, *On fermait toujours cette porte* 2002, *Le chandail vert* 2004, *Les voitures entrent dans les bateaux* 2008). Il travaille au Département de littérature contemporaine à l'Institut de littérature tchèque de l'Académie des sciences de la République tchèque à Brno et enseigne à l'Université de Brno et d'Ostrava. Dans son étude „Quelque chose nous pousse éternellement à jouer quelque vieux drame – Le théâtre du langage dans l'oeuvre de Karel Šiktanc“, il présente les qualités indiscutablement dramatiques de la création lyrique de l'un des plus importants poètes tchèques vivants et montre comment Šiktanc travaille de façon délibérée avec l'histoire cachée dans le texte lyrique et comment l'emploi du geste parlé joue chez lui un rôle significatif. Tout à fait fondamental chez Šiktanc est également la

construction fréquente du texte sous la forme de scènes particulières, ce qui met en évidence de façon suggestive la combinaison économique des mots clés évoquant proprement „le lieu du poème“ au sens intérieurement figuré comme tout à fait concret. Le mot prononcé dans son monde poétique ne peut être retiré impunément et sans effets.

Le professeur Zdenka Švarcová (1942) se consacre dans son étude „La double poétique des textes théâtraux *yokyok* du moyen-âge“ aux livrets des pièces Nô chantées et parlées contenant des passages dansés. La poétique de ces livrets s'est cristallisée environ du milieu du 14ème siècle au milieu du 15ème. Elle est d'un côté en liaison avec la tradition littéraire japonaise et la réalité du moyen-âge japonais (et l'auteure se consacre aussi à ces aspects), tandis que d'un autre côté, elle est naturellement déterminée par les principes fondamentaux qui touchent au fondement de tout modèle théâtral en général et au principe du théâtre Nô en particulier. Les livrets des *yokyok* sont une partie indispensable de l'ouvrage sur scène, c'est-à-dire de la représentation théâtrale comme forme artistique globale. Cependant le *yokyok* reste simultanément une oeuvre littéraire originale, laquelle suggère certes aux créateurs de théâtre une idée du futur façonnement de la scène, mais qui pour le lecteur conserve la valeur d'un texte littéraire permettant de se faire une idée personnelle de l'aspect des personnages, des lieux où se déroule le drame ainsi que d'autres circonstances.

S'inspirant également de la tradition culturelle japonaise, Denisa Vostrá (1966) consacre son étude à l'aspect traditionnel de la maison japonaise, étude avec laquelle nous poursuivons notre examen de la scénologie de l'espace. Dans deux chapitres ('Scénologie de la maison japonaise et rapports symboliques de l'espace habité' et 'Tadashi Suzuki et le sens de l'espace chez le comédien') – à côté d'une référence

au travail théâtrologique de ce célèbre metteur en scène et pédagogue ainsi qu'aux acquis contenus dans *Eloge de l'ombre* de Tanizaki – elle exploite d'autres informations sur l'arrangement scénique non spécifique de la demeure traditionnelle japonaise, qui fonctionne comme source immédiate des qualités spécifiques du théâtre et de l'art dramatique japonais. Bien sûr l'auteure décrit (et illustre avec des citations de Suzuki) les changements rapides sur la scène de la vie quotidienne japonaise, lesquels ont eu lieu en plusieurs vagues après la deuxième guerre mondiale. Les résultats de ces changements montrent que l'espace vital – sacré comme profane – de l'individu fonctionne comme une première image de l'espace scénique. La variante japonaise est constituée par une tradition indéracinable mais tendant à se perdre, avec laquelle était liée dans le passé la scénicité potentiellement symbolique de l'espace.

Le professeur Július Gajdoš (1951) poursuit dans ce numéro l'examen des traits principaux de l'art contemporain de la performance (voir ses études précédentes dans les numéros 17–19 et 23–25 du *Disk*), ainsi que leurs conséquences sur la théorie et la pratique des créations scéniques contemporaines, de même que sur la scénicité et le mettre en scène général. Cette fois, l'auteur se consacre au phénomène de la narration dans la pratique des monologues des acteurs performants et aux qualités de leurs créations qui s'accordent au déroulement scénique de l'histoire. En analysant quelques procédés de Laurie Anderson, l'une des protagonistes les plus connues de l'art contemporain de la performance, l'auteur attire l'attention d'une part sur la formation sur scène d'images de paysages de rêve, dans lesquels l'artiste de la performance fait entendre ses discours narratifs, d'autre part sur le rapport de la narration en elle-même et de la base technologique des productions de l'artiste. Par le fondu enchaîné et des sorties du corps dans l'espace et vice versa, évoluant entre le récit oral et la littérature dans un espace amplifié par la technologie, cette artiste de la per-

formance réalise un espace scénique original grâce à une correspondance spécifique de l'histoire et de l'image.

La thématique de l'émotion, à savoir du sentiment et de l'évènement, de même que le phénomène de la distance psychique ont déjà fait l'objet de plusieurs études dans le *Disk*, notamment celles de Jiří Šípek (1950). Nous sommes loin de considérer le thème comme épuisé: plus les réflexions sont nombreuses, plus les questions se multiplient. Dans l'étude „Partage du sentiment et distance“, cet auteur se tourne cette fois-ci vers deux phénomènes qui n'existent pas seulement dans l'art scénique, mais dans l'art tout court. Tandis que le partage du sentiment se rapporte selon lui à la qualité d'un lieu émotionnel avec le sujet, la distance nous aide à comprendre la substance du sentiment esthétique: dans le sens d'un recul par rapport aux liens immédiats avec la réalité physique, nous la retrouvons dans tous les arts comme la condition de ces liens spécifiques, de ces atmosphères qui font partie de l'oeuvre d'art. On constate que le partage du sentiment et la distance sont, dans leur substance, malgré un développement relativement indépendant, des phénomènes très proches et constituent – si nous prenons en considération leurs liens réciproques – de bonnes conditions préalables aussi bien pour la compréhension théorique de la création artistique que pour sa perception.

Dans son étude „Sur la distinction du réel et du fictif dans le comportement de l'homme“ (première partie) Josef Valenta (1954), auteur des livres *Méthodes et techniques de l'enseignement dramatique* (première éd. 1995, 3ème éd. 2008) et *Scénologie du paysage* (2008), se consacre au mettre en scène non spécifique, cad. au mettre en scène dans la vie courante et dans le comportement courant. La première partie du texte porte le sous-titre „Délimitation du champ“: l'auteur y définit à l'aide d'exemples quels types de phénomènes scéniques il va examiner (et au préalable, du point de vue de son thème, il trace une frontière claire entre la scénicité spécifique et non spécifique, ou bien entre la scénicité et le mise en

scène). En outre il se consacre (plus ou moins brièvement) à quelques problèmes partiels qui ont un rapport avec le thème principal de son étude, par ex. le rapport de l'authenticité et du mis en scène, son caractère finalisé ou non finalisé, la stylisation du comportement dans le mettre en scène non spécifique, les éléments fictifs dans le comportement et leur rapport à la scénicité et à la théâtralité, éléments esthétiques et énergétiques du mettre en scène dans la vie ou bien du mettre en scène dans le comportement ordinaire, et cela du point de vue de la dramaticité.

Pour ce qui est du regard sur le théâtre à l'étranger, Jitka Pelechová (1980) dans son article „La question du pouvoir dans les théâtres parisiens: théorie et pratique“ cherche à savoir comment cette problématique se reflète dans les mises en scène présentées au public parisien, mais aussi comment elle est liée à la gestion et au financement de la culture, tels qu'ils se manifestent dans les interventions ministérielles dans le monde français du théâtre. L'article „Les musicals sur les scènes du West End. Entre art et attraction“, dont Pavel Bár (1982) est l'auteur, nous donne une image de la situation actuelle des créations de musicals à Londres. Nous revenons à l'histoire avec l'article de Jaromír Kazda (1948) „Štěpánek de Jan Bor“: l'auteur s'intéresse à la collaboration du grand acteur tchèque qui a façonné l'image du théâtre tchèque et du film au siècle dernier, avec les représentants oubliés de la mise en scène théâtrale dans l'entre-deux-guerres.

Nous publions en annexe „Les carnets d'une actrice tchèque“ d'Eliška Pešková (1833–1895), un autre retour à l'histoire intéressant et distrayant aujourd'hui à plusieurs points de vue. Le livre n'évoque pas seulement sa carrière d'artiste et sa participation à l'entreprise théâtrale de Pavel Švanda de Semčice, mais constitue une contribution remarquable à l'étude de la sociologie et de la psychologie (ou de la psychologie sociale) du métier d'acteur dans la société moderne.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Monika Bártová-Brabcová

Fenomén Gilbert & Sullivan – Vznik anglické operety

Velká řada edice Disk, svazek 7.

První česká monografie věnovaná zakladatelům a současně nejvýznamnějším představitelům anglické operety, dramatikovi Williamu S. Gilbertovi a skladateli Arthuru Sullivanovi. V souvislosti s jejich tvorbou mluvíme o fenoménu či 'škole' srovnatelné s tradicí operety pařížské či vídeňské. Ta anglická je však dokonce v jednom ohledu předčí: její rozvoj vyvrcholil vznikem nového žánru, muzikálu. Společné dílo Gilberta a Sullivana, často satiricky vyostřené proti viktoriánské společnosti, v sobě dosud nevídaným způsobem snoubilo vtipné a inteligentní texty s hudbou *perlivou jako šampaňské*, jak napsal list The Times, a přitom hluboce promyšlenou a vytvořenou s citem pro divadelní situaci. Sjednocením libreta, zpěvních textů a hudby inspirovali G & S moderní autorské dvojice, a Stephen Schwartz tak mohl prohlásit: *Každý z autorů hudebního divadla je dědicem tradice Gilberta a Sullivana.*



Jean-Jacques Rousseau

Dopis d'Alembertovi

Do češtiny poprvé přeložil Zdeněk Bartoš
Malá řada edice Disk, svazek 6.

Dopis d'Alembertovi neboli *Dopis o divadle* obráží filozofovo 'programové rozhodnutí' opustit roli milovníka a obhájce divadla, které vyvolává v publiku nemístné vášně, a zvolit si roli jeho kritika. Je to právě tento esej, který činí z Rousseaua patrona všech odpůrců 'divadelního hraní' a moderních prosazovatelů ideálu autentičnosti. Spis vydaný poprvé v roce 1758 vzbudil velký ohlas a přispěl k definitivnímu rozchodu Rousseaua s osvícenci, jejichž odpůrci pak dílo často využívali v polemické argumentaci.

